
КіНО

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

„КІНО“

До участи в журналі запрошено найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Площа Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

Зміст номера четвертого «Кіно»

Малярські роботи О. Довженка та М. Глухова.

До цього номеру журнала безплатний додаток «Лібрето фільмів»

ВИДАЄ
ВУФКУ

Видання журналу
«КІНО»
Всеукраїнського Фото-Кіно
Управління.



ГРИГОРІЙ ІВАНОВИЧ
ПЕТРОВСЬКИЙ

Портрет роботи О. Довженка
(власність редакції „Вістей ВУЦВК'у")

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво
ЛЕНІН

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 4 Лютий, 1926 року № 4

Шляхами розвитку

Серед багатьох з'їздів, нарад, конференцій, що відбуваються тепер, в гарячий час напруженого соціялістичного будівництва,—пройшла майже непомітною третя Всеукраїнська нарада робітників української кінематографії. Проте, ця невеличка й скромна нарада має не аби-яке значіння в справі будування нашої культури, яскраво відбивши ті зміни й ті зсуви, які переживає зараз українська кіно-промисловість. Це вже третя нарада, і от, коли перша лише помацки шукала шляхів, щоб відбудувати кіно-промисловість, коли друга підсумувала де-які (правда, тоді подекуди й досить значні) досягнення, то третя нарада твердо й рішуче підтвердила, на підставі минулого досвіду, слушність всієї нашої політики в справі розвитку української кінематографії. У нас буває (на жаль) така звичка — не жаліти ані бундючних фраз, ані гучних вигуків при кожному, бодай найменшому досягненні. На нараді кіно-робітників цього не було. Нелицемірна взаємна критика, доскональне ділове обговорення—ось чим озброїлася нарада, не з міркувань «критикувати, аби критикувати» чи «де-ж і коли-ж критикувати, як не нараді», але для того, щоб правильно виявити справжнє становище і вірно встановити перспективи подальшого зростання.

Що притягнуло найпильнішу увагу наради, то це були справи кінофікації села, постачання фільмів клубам, та знову-ж таки питання нашого виробництва, що до нього значно збільшилися й технічні й художні й ідеологічні вимоги.

Нарада не ухвалювала дзвінких декларацій та пишних постанов, що їм гріш ціна. Вона мусила вирішити й вирішила низку практичних завдань, що стоять на черзі денній робіт української кінематографії, робіт великих і відповідальних.

Кінофікація села—не відміняючи на всі кшталти лозунги «лицем до села» та «кіно — селу», нарада щільно підійшла до справ практичних: росподілу по округах тих апаратів, що їх вирішено цього року встаткувати. Цілком конкретно встановлено модуси, за якими встатковуватимуться кіно-устави. Безумовно, торішні форми кінофікації, себ-то даремне встаткування, теперь цілком неможливі, бо кінофікація сел набуває масового характеру і вона ляже важчезним тягарем на українську кінематографію, загальмувавши подальший поступ і розвиток.

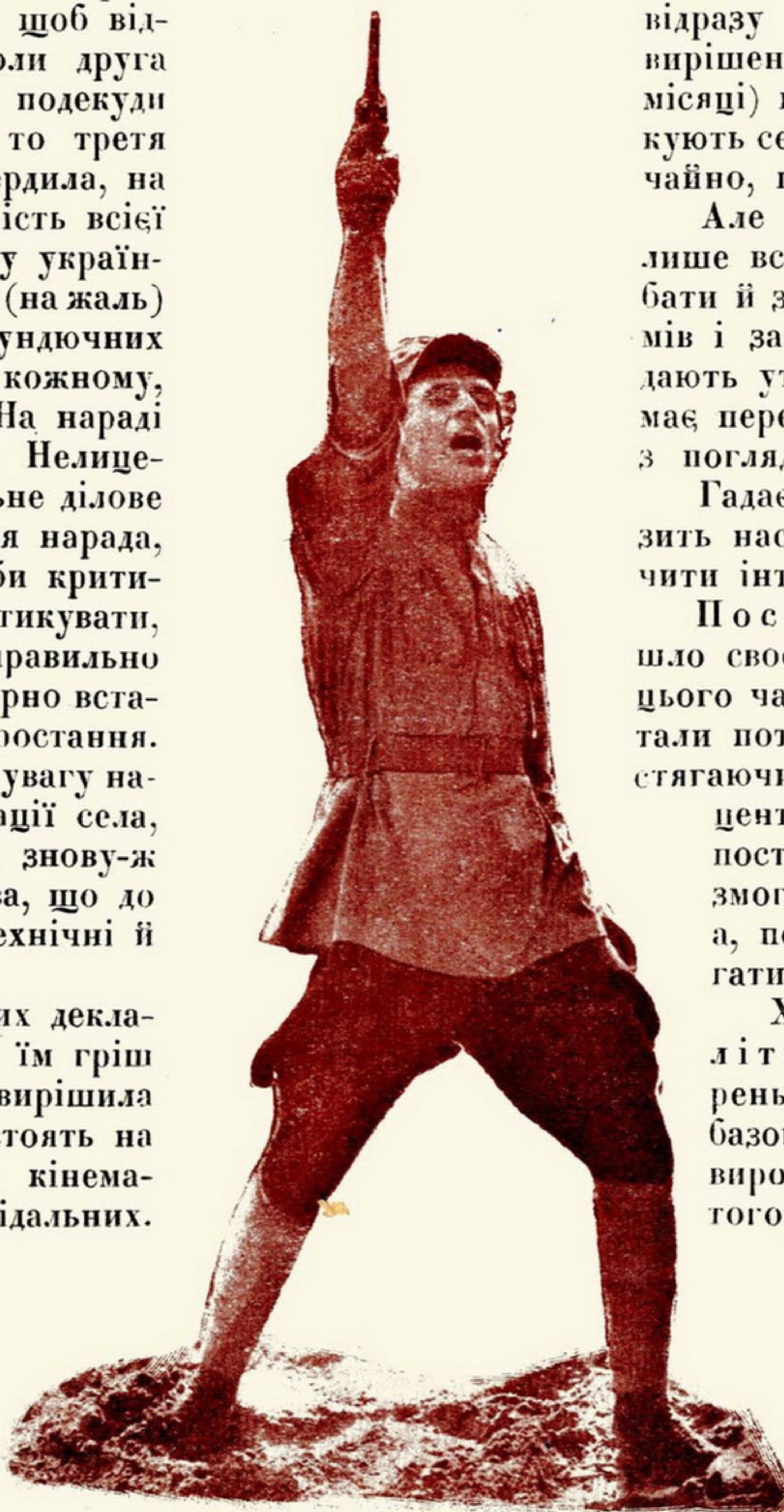
Тому нарада вирішила кінофікацію надалі провадити шляхом самооплатности, проте, беручи на увагу, що села та округовий бюджет не може відразу сплатити вартість кіно-апаратів, вирішено дати широкий кредит (на три місяці) всім тим організаціям, що кінофікують села. Апарати продаватимуться, звичайно, по собівартості.

Але кінофікація сел не обмежується лише встаткуванням апаратів. Треба подбати й за порядок постачання селам фільмів і за самий фільм. Що до цього гадають утворити авторитетну комісію, яка має переглянути всю фільмотеку ВУФКУ з погляду придатности картин для села.

Гадаємо, що це до певної міри наблизить нас до того, щоб правдиво забезпечити інтереси села.

Постачання клубам теж знайшло своє вирішення на нараді. Коли до цього часу на постачання клубам не звертали потрібної уваги, то теперь ухвалено, стягаючи з клубів мінімальну платню, акцентувати цю справу. Платність-же постачання дасть, по-перше, ВУФКУ змогу давати клубам кращі картини, а, по-друге, й клуби зможуть вимагати кращих фільмів.

Художня й виробнича політика стояла в центрі всіх обговорень і дебатів. Лише виробництво є базою дальшого розвитку, і тому всю виробничу політику скеровується до того, щоб створити дійсний український революційний фільм. Економічна база ВУФКУ така міцна, що дає змогу поширювати й зміцнювати своє виробництво. Торішній виробничий програм був дуже обмежений, тепер-же його значно поширено. Протягом оцього року буде видано 16 великих фільмів.



„Трипільська трагедія“—Комсомолець Ратманський кличе до бою

На суд трудящих

(Закінчення)

Ще одне завдання мало ВУФКУ що до прокату— це найбільше зберігання картин. Аппарати, що їх довгий час не ремонтували, до того-ж неохайне відношення до картин з боку механіків, в великій мірі псувало технічний стан картин. Все це вимагало від ВУФКУ рішучих заходів, щоби уникнути такого негосподарчого відношення до картин. Усі апарати було перевірено, зовсім погані було спроваджено до архиву, попсовані—одремонтовано, й надалі було встановлено правило, що після певного часу кожен апарат іде до ремонтної комісії. Оце дало певні позитивні наслідки й прокатна спроможність картини значно збільшилася.

Зростання театральної сітки висунуло перед ВУФКУ справу про планове постачання сітці картин. Звичайно, не можна було й гадати про те, щоби забезпечити потребу України в картинах лише фільмами радянського виробництва і, натурально, ВУФКУ примушено було набувати закордонні картини не тільки у Совкіно, але й безпосередньо за-кордоном. Ці картини в тому вигляді, в якому вони входили до фільмотеки ВУФКУ, звичайно, не можна було демонструвати. Треба було в кожній картині зробити низку змін, перемонтовуючи й даючи відповідні написи.

Звичайно, уся така робота лише в невеличкій мірі зменшувала міщанську суть картин закордонного виробництва. Цим і пояснюються закиди, адресовані як і ВУФКУ, так і всім кіно-установам Союзу. Радикальне розвязання питання про закордонні фільми можливе лише тоді, коли потреби Союзу будуть обслуговуватися нашим радянським виробництвом.

Маючи завдання обслуговувати найширші шари населення, ВУФКУ, звичайно, мусило розвязати й питання кінофікації села. Методу «передвижки», що зараз на практиці провадить РСФРР, а раніш провадилася і на Україні, Правління ВУФКУ, за згодою Наркомосу, категорично відкинуло, як цілком недоцільну. ВУФКУ ось у чому обвинувачує «передвижку»:

1. Цілковита непридатність її в умовинах наших шляхів;
2. Непридатність апаратів;
3. Цілковита безсистемність і випадковість обслуговання сел;
4. «Передвижка» абсолютно не відповідає вимогам поєднати кіно-працю з загальною системою освіти, що їх ставлять до кіно.

Останнє відограє особливо важливу ролю, коли визначається, яку саме методу обслуговувати село треба визнати за кращу.

Замість «передвижки» ВУФКУ висуває систему обслуговання села, встановлюючи кіно-апарати, що працюють постійно. Перевага стаціонарного кіно ось у чому:

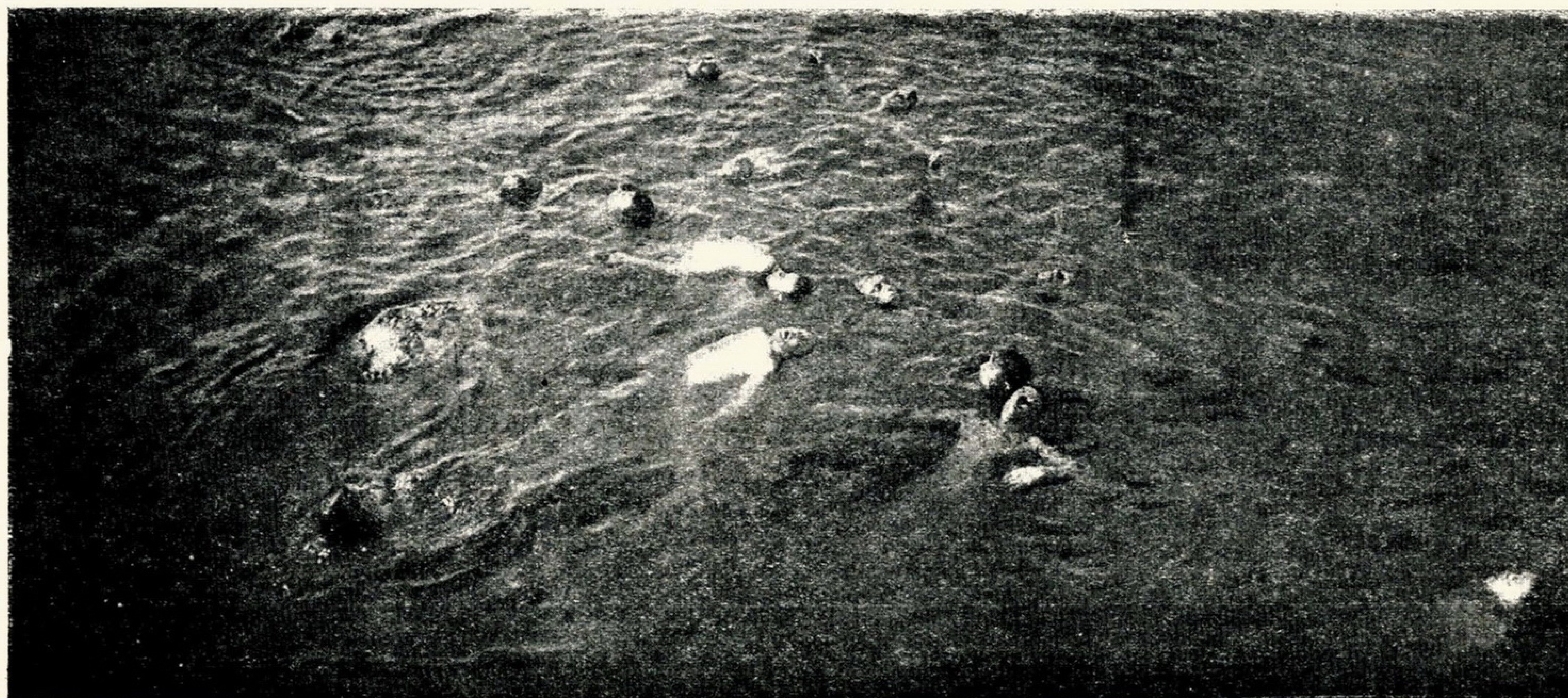
1. Замість важкої «передвижки», «пересувається» лише кіно-механік з картиною;
2. Кіно-устави містяться на віддаленню од 10-ти до 20-ти верстов. Це дає змогу механікові що-дня пересуватися з картиною од одного кінофікованого села до другого;
3. Фільм обслуговує 5—6 кінофікованих сел (що складають кущ); це дає змогу обслуговувати село що-тижня.

Крім усього цього, стаціонарка має ще ту перевагу, що сельбуд, в якому встатковується апарат, знаючи наперед, за яким програмом провадитиметься демонстрування картин в той чи инший період, має змогу пристосувати й свою роботу до кіно, через це освітня праця сельбуда звязується з демонструванням картини.

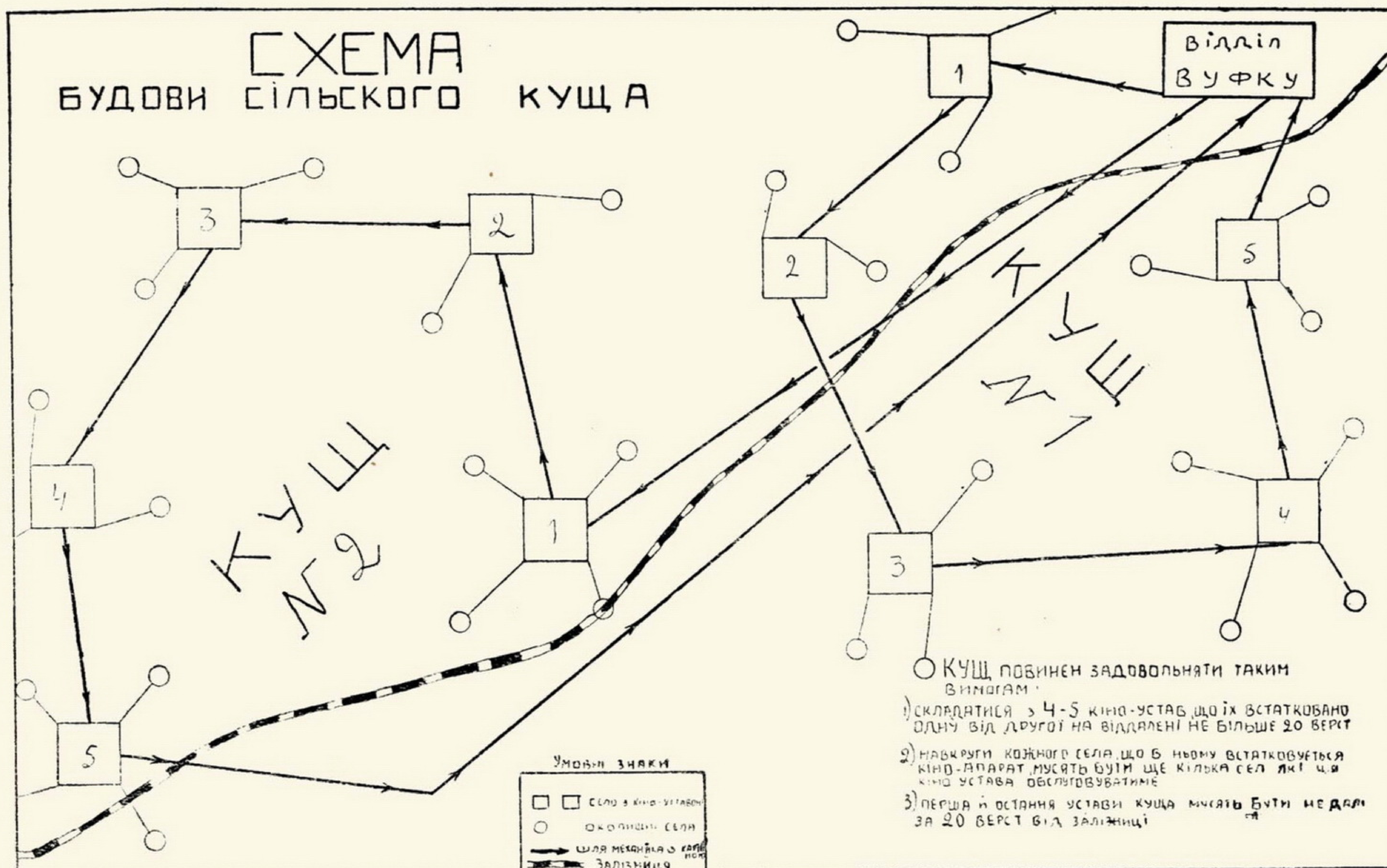
Практичні досягнення ВУФКУ в галузі кінофікації села визначаються такими даними: до 1-го Жовтня 25-го року ВУФКУ поставило 120 апаратів (безплатно), цима апаратами (також безплатно) безупинно демонструють що-тижня фільми. Звичайно, цифра 120 апаратів надто мізерна, порівнюючи з потребою в апаратах на селі.

Проте, це ні в якій мірі не зменшує вартости стаціонарки. Воно може бути лише ще більшим стимулом до кінофікації села.

За планом кінофікації села, ВУФКУ зобов'язано було поставити в біжучому операційному році 600 апаратів.



„Трипільська трагедія"—Трупи замордованих



Отже, сьогодні ми маємо змогу сказати, що це зобов'язання ВУФКУ виконає, вірніш, виконало, бо більшу й найтяжчу частину праці—придбання апаратів, зроблено. ВУФКУ придбало за-кордоном 600 апаратів Пате, а коли ще додати 120 апаратів, що їх зроблено на власних майстернях, то вже зараз можна сказати, що ВУФКУ виконало завдання з лихвою.

Крім 600 апаратів ВУФКУ придбало ще 200 електро-станцій, які, крім обслуговання апарата, будуть за первісний осередок електрифікації села, бо ці станції можуть дати силу для освітлення 125-ти лампочок по 25 свічок кожна. Така невелика кількість придбаних електро-станцій пояснюється тим, що у завдання ВУФКУ ніяк не входить електрифікація села.

Гадаємо, що у 25—26 операційному році цифра поставлених по селах апаратів далеко перевищить виробничий програм (на 600 апаратів).

Ми зазначили вище, що картини демонструються по селах безплатно. Це значить, що ВУФКУ за прокат картин по селах нічого не бере, але й сельбуд не має права стягати платню за вхід і лише як виняток, припускається брати платню за вхід у розмірі не вище 3—5 коп.

Обслуговання Червоної Армії нещодавно провадилося за загальним принципом, тоб-то, згідно з постановою ЦВК'у, по всіх театрах відраховувалось 5% усіх місць для Червоної Армії. Але тепер, за угодою з ПУУВО, ВУФКУ зобов'язане давати Кіно-Бюрові



комсомольців пливуть Дніпром

ПУУВО по одній копії з усіх картин, що поступають до фільмотеки ВУФКУ. Одночасно було передано у роспорядження ПУУВО 65 апаратів для росподілу по червоноармійських частинах. Звичайно, нова система не відкидає можливости обслуговувати Червону Армію в порядку ударности по тим чи иншим кампаніям, що виникають підчас будування Червоної Армії (чергові призови й т. п.)

Ми вже казали, що до початку 1924 року виробничі бази були в такому стані, що фактично їх треба було знову організувати. ВУФКУ мало лише одну Одеську фабрику. Ялтинська, що фактично належить Кримнаркомосові, в той час не була навіть в оренді у ВУФКУ. В інтересах поширення виробничої бази Правління ВУФКУ знову взяло в оренду цю фабрику.

Коли Одеська фабрика й мала де-які приладдя, правда, застарілі й непоправні, то Ялтинська фабрика навіть і цього не мала. І в першу чергу треба було взятися за ґрунтовне відбудовання обох фабрик.

Коли поглянути на цифри, то картина, як відбудовувалися фабрики, буде ось яка:

Видатки на Одеську кіно-фабрику:

1. Нові будівлі та встаткування	103.600	крб. 89	коп.
2. Апаратура	72.229	„ 13	„
3. Капітальн. ремонт	97.304	„ 67	„
Разом	273.134	крб. 69	коп.

Видатки на Ялтинську кіно-фабрику:

Апаратура . . . . . . 37.446 крб. 08 коп.

Обидві фабрики протягом 1924—25 операційного року випустили таку продукцію:

а) Повнометражні картини:

«Поток»	1696	метрів
«Остап Бандура»	1579	„
«Лісний звір»	2560	„
«Укразія»—1-а серія	5614	„
«Укразія»—2-а серія	3120	„
«Марійка»	3120	„
«Червона армія»	2575	„
«Димівка»	1679	„
«Синій пакет»	1400	„
«В пазурях Радвлади»	2190	„
«Боротьба велетнів»	2800	„

б) Короткометражні:

Хроніка	10480	„
«Сон Товстопузенка»	1130	„
«Чорне золото»	500	„
«Генерал з того світу»	763	„
«Арсенальці»	792	„
«Сіль»	421	„
«Винахідник»	875	„
«Радянське повітря»	768	„
«Ряба телиця»	1187	„
«Макдональд»	1644	„
«Октябрина»	403	„
«Лозунги 8-ми Жовтнів»	214	„
«Чорномор'я»	335	„
«Аристократка»	1132	„
«Доброхем»	250	„
«Вендета»	264	„
«Ювілей Української Радянської преси»	510	„
«Сухоти»	900	„
«Асканія Нова»	731	„
«Як дбаєш, так і маєш»	1500	„

в) Фільми, що у виробництві:

«Тарас Шевченко»	1-а серія
«Тарас Шевченко»	2-а серія
«Алім»	
«1920—21 рік»	1-а серія
«1920—21 рік»	2-а серія
«Трипільська трагедія»	
«Тарасове життя» (дитячий)	
«Гамбург»	
«Герой матча»	
«Непевний багаж»	
«Панич зі Старостина»	

Щоб закінчити огляд праці ВУФКУ, треба ще зазначити також і на працю механічних майстерень, що виробляють проекційні апарати для села. Коли в 23 операційному році продукція цих майстерень визначається цифрою 49, то вже у 24—25 ці майстерні дали на село 120 апаратів.

Зростання робочої сили по цих майстернях визначається такими цифрами: у жовтні 23-го року в майстернях працювали 8 робітників, у жовтні 25 р.—51. Збільшення продуктивности праці по цих майстернях можна характеризувати так: за виробничим програмом гадали витратити на вироблення апаратів 4018 робочих годин, фактично-ж було витрачено 3317.

Крім апаратів, ці майстерні випустили й 8920 окремих частин до проекторів.

Резюмуючи все сказане, можна відзначити такі наші досягнення:

Зростання капіталів ВУФКУ:

	на 1/IV 1924 р.	на 1/X 1925 р.
Основний	830.696.83	1.499.528
Оборотний	250.884.45	803.909.08
Резервний		330.596.23
Амортизаційний		5.863.05 [1])
Разом	1.089.581.28	2.639.896.36
Заборженість ВУФКУ	46.600	470.291.19 [2])

[1]) Великі капітальні ремонти, що їх перевели відділи та фабрики.

[2]) Витрати на купівлю апаратури для кінофікації села та встаткування фабрик.



„Трипільська трагедія"—Розстріл бандитами



„Трипільська трагедія“—Організування комсомольського загону

Ліквідних засобів	829.341.16	. . .	2.362.049.49
Іммобільних засобів	305.060		407.660.89 [1]
Разом	1.134.401.16	. . .	2.762.710.38

2. Театральна сітка, що зросла з 110-ти до 741 театру, має тенденцію й надалі зростати, за рахунок будування нових кіно-театрів. ВУФКУ протягом поточного будівельного сезону гадає збудувати кілька кіно-театрів.

Зокрема, в Харкові буде збудовано два нових театри (один на 2.000 місць та один поверх 1.000) та два перевстатковано.

3. Виробничі бази-фабрики значно перевстатковано, вдосконалено новою апаратурою, як знимальною, так освітлювальною. Окрім цього треба відзначити й запрошення закордонних спеціялістів (операторів, архитектів, лаборантів та освітлюователів).

Наркомос затвердив проект будування нової кіно-фабрики, що її буде збудовано протягом поточного будівельного сезону так, щоб в-осени 1926 р. можна було почати знимальну роботу.

За проектом, на фабриці зможуть працювати п'ятнадцять режисерських груп. Павільйон буде в кілька раз більший за найбільший павільйон Союзу. Нема чого говорити, що фабрика будуватиметься за останніми технічними досягненнями та за принципом наукової організації праці.

4. Механічні майстерні випускають проекційні апарати, що не гірші за апарати Пате. Виробничий програм на 1925—26 р. значно поширено.

Майстерні випустять 320 комплектів замісць 120, що їх випущено протягом минулого операційного року.

Ось такі загальні підсумки двохрічної напруженої роботи. Вони цілком певно й вірно визначають, що українська кінематографія невпинно розвивається. Нам ще за рано говорити про перемоги. Але ми маємо повне право сказати, що радянське кіно пішло шляхом перемог.

На цьому шляху багато перешкод, як от відсутність високої техніки, брак робітників, відсталість нашої кінематографії, а окрім того те, що немає щільного єднання поміж старими робітниками кіно й новими, що їх туди надіслала партія.

Проте, ми бадьоро дивимося вперед. Найтяжче вже переборено. Українську радянську кінематографію зрушено з місця й тепер вона хутко розвивається. Протягом поточного операційного року на Україні буде виготовлено 16 великих фільмів, не рахуючи картин малометражних. Будування Київської кіно-фабрики, велика кількість кінофікованих сел по найглухіших закутках України, що на багато разів збільшує авдиторію українського кіно,—це все запорука поступу, але найбільшою заставою цьому є той інтерес, що його українська громадскість виявляє до ВУФКУ. «Сім побєдіші», бо радянська кінематографія не може будуватися инакше, як не за участю широких трудящих мас.

Б. Ліфшиц

[1]) Будівлі та спорудження Одеської кіно-фабрики.



командира комсомольського загону



ТРИПІЛЬСЬКА ТРАГЕДІЯ

Кіно-трибуна

Музика в кіно

Вже цілком визнано що музика потрібна у кіно, що музика це не зайва витрата, не розкіш. Але треба ще з'ясувати, якою мусить бути музична ілюстрація. Певної методи що до підходу у цьому питанню не встановлено, а тому здебільшого спостерігаємо такі випадки, коли музичну ілюстрацію картин не витримано, і ця ілюстрація завше залежить від того, як уявляє собі картину кожний ілюстратор зокрема.

Музична ілюстрація не бездоганна й за-кордоном, хоч там і спробували вирішити цю справу, так, наприклад, практикувався добір музичної ілюстрації, що робився одночасно зі зниманням картини, але-ж до цього часу ще немає певних наслідків.

Знимається фільм, розрахований на 2.000 метрів з 8 частин, кожна частина на 12 хвилин. З цього-ж розрахунку пишуть й музику, при чому композитор зважає на окремі моменти картини, що вимагають від музики змінення ритму, характеру, а иноколи навіть і стилю музики.

Картину знято, й вийшло так, що вона має не 2.000 метрів, а 1700, а від цього, звичайно, й частини зменшилися, й окремі моменти змінилися. Картина зменшилася, а музика лишилася такою-ж, бо її-ж не так легко змінити, та й загалом, в музику вносити зміни—це значить писати знову.

Але, на мою думку, написати музику до готового фільму також не можна, перш за все тому, що плівка рветься, зменшуючи цим метраж картини, по-друге тому, що картину демонструється не одним темпом, музику також доводиться пристосовувати до цього темпу, а це можливо лише тоді, коли картина ілюструється не особливо до цього написаною музикою, а підібраною з окремих музичних творів.

Усе це наводить на думку, що найкраще вирішити питання музичної ілюстрації,—це добирати музики з готових музичних творів. Звичайно, у де-яких картинах є такі моменти, що потрібують особливої музики. Наприклад, до картини «Укразія» (генерал в уборній), мені довелося з'єднати в одну три мелодії: «Боже царя храни», «Гром победы раздавайся» й «Многие лета»; до картини «Шехеразада», «Розіта» й инших довелося окремо підібрати музику (молитва муедзина, зустріч Розіти й її пісенька), але в цілому картину, як я вже казав, треба ілюструвати добором музичних творів. Це можливо лише тоді, коли є відповідна музична бібліотека з певною кількістю нумерів, приблизно в 1500—2000, бо ілюстрація кожної картини потрібує 20—25 п'єс, повторювати-ж музику в картині не припустимо.

Тепер підійдемо до методи підбору музичних творів. Перш за все, ілюстратор мусить бути з музичного боку письменний, знайомий з музичною літературою, мусить знати добу й стиль кожного музичного твору.

Без цього ілюстрація не можлива. В ілюстрації велику ролю відограє ще й темп картини, якому мусить відповідати певний музичний темп.

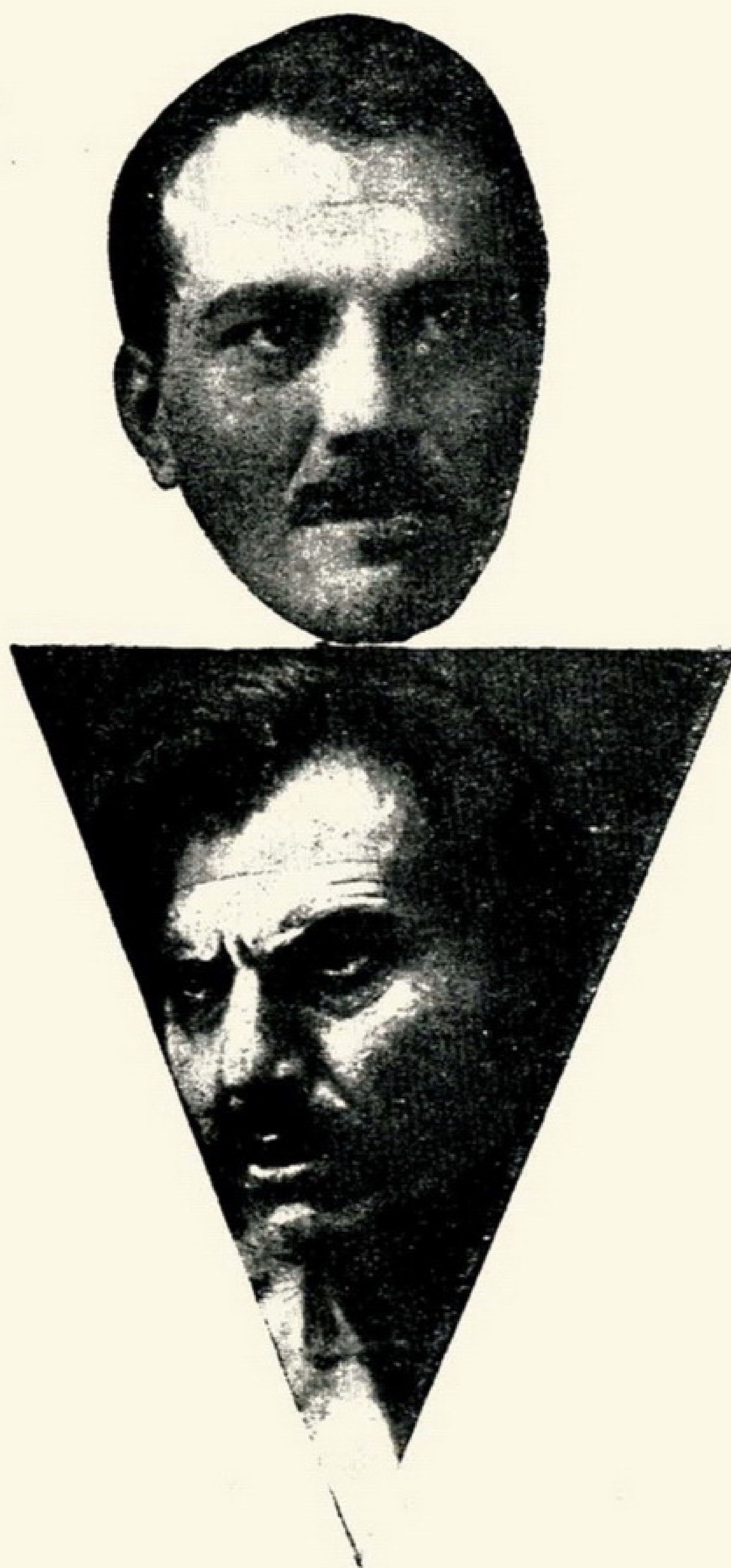
Переживання героя в картині потрібують певної ілюстрації, наприклад: «Трагедія кохання» (сцена в тюрмі) — прелюд Рахманінова; звичайно доводиться в одній частині, не кінчаючи одніеї п'єси, починати другу; иноколи ілюстрацію одної частини доводиться виконувати з 5—7 музтворів, а в картині «Марійка» навіть з 10-ти.

В справі музики у кіно треба ще багато працювати. Треба збільшити як кількість, так само і якісний склад оркестру, особливо в робітничих районах.

Треба утворити відповідні умови праці, а головне треба придбати музичну бібліотеку, хоч-би з 2000 номерів. Тоді можна гадати, що музика у кіно стоятиме на відповідному місці.

Отже, Великий Німий позбавлений змоги говорити (та й чи потрібно йому це?). Музика стає на місце слів, музика заступає в кінематографії те, чого кіно позбавлене — голосу. Всім добре відомо, що бачити на екрані картину без музичного супроводу, — значить одержати мінімум вражінь. Навіть зорові вражіння, що, здається, мусили-б бути такі самі, як і тоді, коли бачиш фільм в супроводі музики, ото-ж навіть зорові вражіння позбавляються своєї яскравости, не такі інтензивні. Музика краще за всякий инший засіб здатна впливати на емоції глядача, і забарвлюючи сприймання глядачеве картини міцними емоційним відтінком, що виникає через музику, значно побільшує, значно зміцнює це сприймання.

М. Гольдштейн



„Трипільська трагедія"—Отаман Зелений—ба-дит—семінарист



„Боротьба Велетнів"—Шибениця з трупами робітників

Мистецтво кадру

«Фільм має бути вироблений з непозиченого матеріялу, суто зорового».
Б. Балаш. «Культура Кіно».

Кілька слів. Тисячі сценаріїв, що плавом пливуть до редакторатів кіно-підприємств, свідчать про ту конечну необхідність, яка назріла в часи після героїчної епохи громадянської війни. Маса поривається до кіно, через нього хоче висловити свої думки. Тисячі незугарних, по-дитячому зроблених сценарних рядків свідчать про те, що час практикам кіно поділитися своїм досвідом, своєю методою роботи з тими, кого кіно невпинно вабить до себе. Я, одначе, не претендую на теоретичний підручник «як писати сценарій». Нотатки й думки про кіно я вирішив по змозі впорядкувати й систематизувати.

Кадр. Кадр—це момент, окрема сцена епізоду, сфотографована апаратом з одного місця. Кадр є одна часточка кістяка, що в процесі постановки обростає м'ясом. Поділений на кадри сюжет це ще не все, він мертвий, і йому життя дає тільки—кров, себ-то живий динамічний монтаж, що утворює ритм, утворює кіно-твір.

Автор мусить пам'ятати, що сценарій є твір суто зорового мислення. Сценарій—дійство, він—мистецтво жесту й ніколи слова. І тільки той автор, що бачить жест, що уявляє собі кожну мізансцену, кожну найдрібнішу рису рухів його героя, може й мусить бути сценаристом.

Кадр не рядок літературного твору, кадр—чинний момент гри-жесту, виявлений графічним способом.

Білий екран, що на нім демонструється фільм, являє з себе площину. Демонстрований на ньому момент позбавлено трьох вимірів; він живе лише в двох, та зате живе в чарівній грі тонів blanc et noire.

Виходючи з ілюстративности кадра, автор мусить взяти до уваги комплекс зорового сприймання і, працюючи над кадром, кожен його момент уявляти собі, яко статичну мізансцену, та тільки потім надавати йому життя через жест, дійство.

Гра світла надає кадрові того стилю, того художнього льоту, що через нього можна відрізнити майстерство одного режисера від иншого.

Кадр мусить бути чинний, пересякнутий грою жесту, грою емоцій, обличчя, грою світла й виявлений у відповідному плані.

Плани. Природньо, будуючи кадр, автор розташовує персонажів, які провадять дію в певнім місці, так, як це мусить випливати з епізоду, себ-то давати їх загальним планом, другим, першим, або фіксувати увагу глядача на деталі. Виходючи із зорового сприймання, автор інтуїтивно почуває, де йому потрібне ціле, частина цілого чи деталь (зблизька). Ось уривок зі сценарія, розбитий на плани:

ЗБЛ. Круглий, зі середини освітлений лихтар на весь екран. На лихтарі чорні літери: «Французький бульвар № 29». Лихтар трохи похитується од вітру.
2 ПЛ. Лихтар висить біля пролому в стіні й похитується.
3 ПЛ. Вулиця майже безлюдна. Де-не-де переїзжають візники. До лихтаря у стіні підійшли Макарів та Катя.

«Укразія.» (Розділ 5, *Курильня Ван-Рооза).*

Персонально ми, сценаристи, ніколи не вживаємо технічних формул на початку кадру, надаючи цілковите право режисерові вживати того чи иншого виду діяфрагмування кадру (створки, заставка, позначення планів то-що) та лишаючи собі право вживати наплину (НПЛ).

Наплин—це подвоєна зйомка, процес поступової зміни однієї сцени другою, коли друга сцена наплина на першу. Та через наш виключний підход до наплину, не тільки як до засобу звязку кадрів один з одним, а й як до ідеологічного способу, ми дозволяємо собі докладніше розглянути його в окремім розділі.

Далі, яко взірці кадрів, я подаю пишні кадри з картини «Нібелунги», поставленої режисером Фріцом Лангом. (Перший план і другий план).

Епізод і монтаж планів. Автор замислив епізод, пересякнутий дійством, що відбувається на одній місці. Динамічність, чинність, пересякнутість сюжетом не врятують епізоду від розтягнутости. Він буде довгий і через брак «крови» (монтажа), в данім випадкові «монтажа планів», він може стомити глядача.

Туман на світанку. Пролазячи крізь густу ліщину, біжать два чоловіки,—рятуються від нагоні. Підбігають до гарно замаскованого літака. Швидко розкидають гілля. Облич не видко. Постаті майже силуетні. Один сідає в літак, другий заводить мотор і теж сідає туди. Літак пробіг кілька кроків по землі й знявся вповітря. Ледве апарат відокремився від землі, на місце зльоту примчали на конях партизани. Вони надзвичайно обурені. Деякі зірвали з плечей рушниці й стріляють в літака, що все меншає й зникає в туманнім небі.

«Укразія». (Розділ 1, *«Втеча мистера Дройда»).*

Проте, коли цей самий епізод розбити на низку планів, то він не буде стомлювати глядача, втратить одноманітність і збуджуватиме увагу глядача через зміну зорових відчувань, через зміну перескоків від цілого до частини, від частини до цілого.

НПЛ. Небо. Туман на світанку. Ліщина...
Два силуети біжать на об'єктив.
Через густу ліщину пролазять два силуети.
До літака, закиданого гілками, підбігають два силуети, розкидають гілля.
Голови силуетів прислухаються. Завмерли.
Шосе. Десяток кінських ніг мчить по шосе.
Силуети пораються коло літака. Один сів, другий заводить мотор. Сідає до літака.
Шосе. Десяток кінських ніг мчить по шосе.
Літак рушає по землі, знявся в повітря.
Небо. Туман на світанку. Літак у небі.

НПЛ. Десять кінських морд, десять завзятих партизанських облич мчать на об'єктив.
Літак у повітрі.
Шосе. Десять партизан зривають з плечей рушниці.
Постріл. Дим на цілий кадр.

(Кіно-сценарне оформлення епізоду з „Укразії").

Кількість метрів лишилась та сама, проте яка різниця! Перша редакція епізоду дала-б глядачеві театральне сприймання сцени, друга дає кінематографічне. З цього прикладу видно, що до творчости оформлення кадру треба підходити дуже обережно, що треба прагнути будувати кадр так, щоб, не зважаючи на пересякнутість дійства, режисер не зміг-би його розбити ще. Автор мусить пам'ятати, що режисер є майже співавтор і, головне, майстер, який втілює думку в конкретний образ. Тому він довгий кадр завжди в процесі зйомки може розбити на низку окремих моментів. І буває (коли режисер не конгеніяльний з автором), що він цією розробкою може порушити загальну композицію сценарія, порушити його ритм.

Звичайно, ідеалом кіно-виробництва мусить бути той момент, коли автор стане режисером.

Кадр є рядок, що творить стиль сценарія, проте й він у своїй будові цілковито залежить від загального типу, стиля сценарія. Тому, звичайно, й кадри сценарія «романтичного» відрізняються від кадрів «хроніки», «комедії», «побутового«, «наукового» то-що.

Типи кадрів за стилями.

Ніч. Вулиця. Порожньо. Світляні плями з вікон і від лихтарів. Через світляну пляму два офіцери з револьверами в руках ведуть робітника зі звязаними руками.

Вікно в ресторані. За вікном особа в циліндрі цілує в жінки руку. В жінки на пальці чорна обручка. Силует робітника, що притулився до шкла. Робітник відхиляється й ніби п'яний іде повз двох офіцерів, що ведуть робітника.

Лихтар хитається од вітру. Крізь гратки лихтаря падає світло.

Світляна пляма хитається і вихоплює на тротуарі праворуч тумбу, на ній жіноча нога, оголена по коліно. Рука поправляє панчоху. Світляна пляма хитається ліворуч і освітлює обличчя офіцера, що поправляє монокль. Обличчя офіцерове тупе, п'яне. На губах пожадлива посмішка.

Під лихтарем офіцер і повія під руку. Дивляться й сміються. Лихтар хитається. І через мить освітлює тільки обличчя робітника, що дихає ненавистю.

(«Білі місяці»—тип сценарія «романтичного»).

Група молодих і літніх селян поважно розмовляють. Біля їх кілька бабусь з кошиками, а в кошиках бублики, маковики й инші сільські ласощі. На боці стоїть Хома й похитує головою.

Хомине обличчя. Дуже суворе обличчя. Темні пронизливі очі. Приглажує борідку й прикусує кінець її великими міцними зубами. Посміхається.

Дзвіниця. Дзвонять дзвони.

Ясне небо.

(«Чудодії»—побутовий сценарій).

Зелений стіл у військово-польовому суді. Генерал Гаврилів посередині. На боках полковник і прапорщик з університетським значком на френчі.

Панорама. Арештовані з процесу «17». Іда, Дора Любарська, Борис Туровський, Гойфман, Співак, Дуніковський, Петренко, Поля Барг, Пельцман.

Прапорщик встає й читає вирок.

НПС. За указом верховного правителя. Оголошуємо цю постанову військово-польового суду надзвичайної слідчої комісії при ставці верховного головнокомандуючого . . . . Ухвалюємо:
Іду Красношокіну, Якова Гойфмана, Дору Любарську, Лева Співака, Бориса Туровського, Дуніковського, Василя Петренка, Михайла Пельцмана й Полю Барг скарати на горло.
Прапорщик читає вирок.

НПЛ. Спокійні обличчя засуджених.
З ледве помітною посмішкою обличчя членів військово-польового суду.

(«Крізь лаву»—історична хроніка).

Всі ці останні кадри побудовано на підставі історичних документів і фактів. Матеріял одержано від самовидців і з архівів Істпарту.

Тому, що в нашім кіно немає коміка-актора, писати комічний сценарій надзвичайно тяжко. Цілковите незнання того, як той чи инший актор поводитиметься з річчю, який його стиль, яка його гра то-що, примушує сценаристів будувати сценарій на життєвих недоречностях, вдаватися до гротеску, подавати швидкий темп розвитку сюжету, і в самий сюжет вкладати тільки сатиричний зміст, або легковажний анекдот. Та все таки писати комедійний сценарій треба, їх пишуть й псують підчас зйомок. Ось, наприклад, кадри з сценарія «Радянське повітря». Коротенький сюжет: радянський футбольний м'яч перелетів румунський кордон. Наробив там великого переляку. Нарешті м'яч піймали, арештували, але м'яч знову «втік». Видано наказ здати усі м'ячі в сигуранцу. Нарешті м'яч знову впіймали й принесли на надзвичайно відповідальне засідання.

Нарада в ратуші. Довкола столу надзвичайно відповідальні значні особи. Посередині генерал Болванеску. Генерал Музикеску доповідає.

НПС. Що діяти з цим клятим агітатором?
Нарада. Встає дуже поважний дідусь, голова міста.

НПС. Я вважаю перш за все потрібним випустити з його повітря.
Жах і переполох серед усіх присутніх. Встає найстарший, що труситься від старости, цивільний генерал. Леве говорить.

НПС. Випустить? А ви подумали, що в нім радянське повітря?!
Дідусь, що трясеться, зомліває. Метушня.

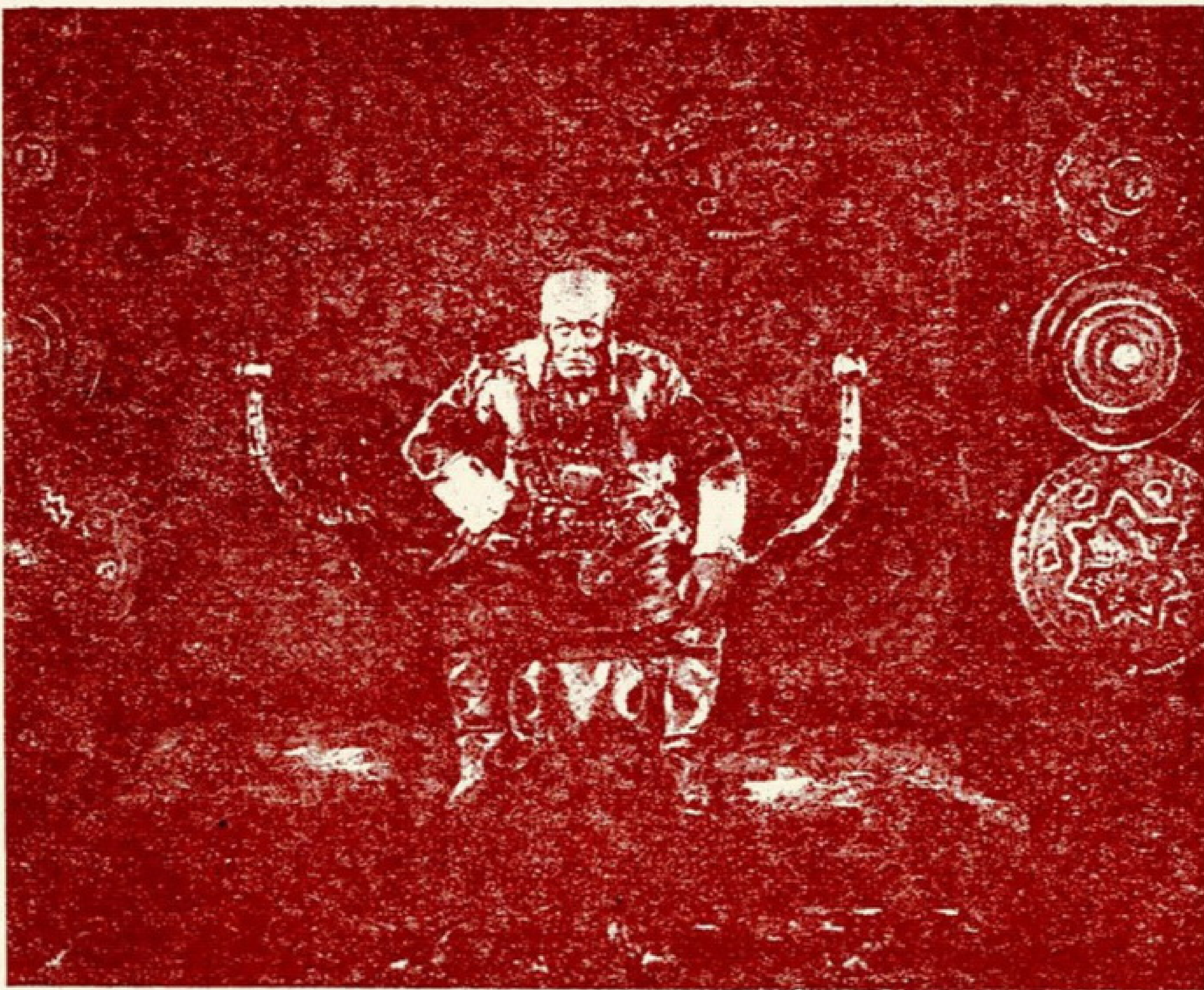
Роля речі в кіно.

... «Серед оточення, що може говорити, німі речі багато мертвіші й незначніші, ніж людина. За ними визнають життєву ролю другорядну й третьорядну, й то лишень в моменти заглибленої вразливости в людей, що на речі оці дивляться. В театрі вартість людини инша, ніж вартість німої речи. Вони тут живуть у різних вимірах. В кінематографії ця різниця вартостів зникає. Тут речі не так занедбані й принижені. Тут все мовчить, а тому німі речі майже дорівнюються людини, й тому виграють на життєвости. А що вони говорять не менше за людей, то й вимовляють саме стільки-ж. В цьому й полягає таємниця цієї особливої кіно-атмосфери, що перебуває по за літературними можливостями».

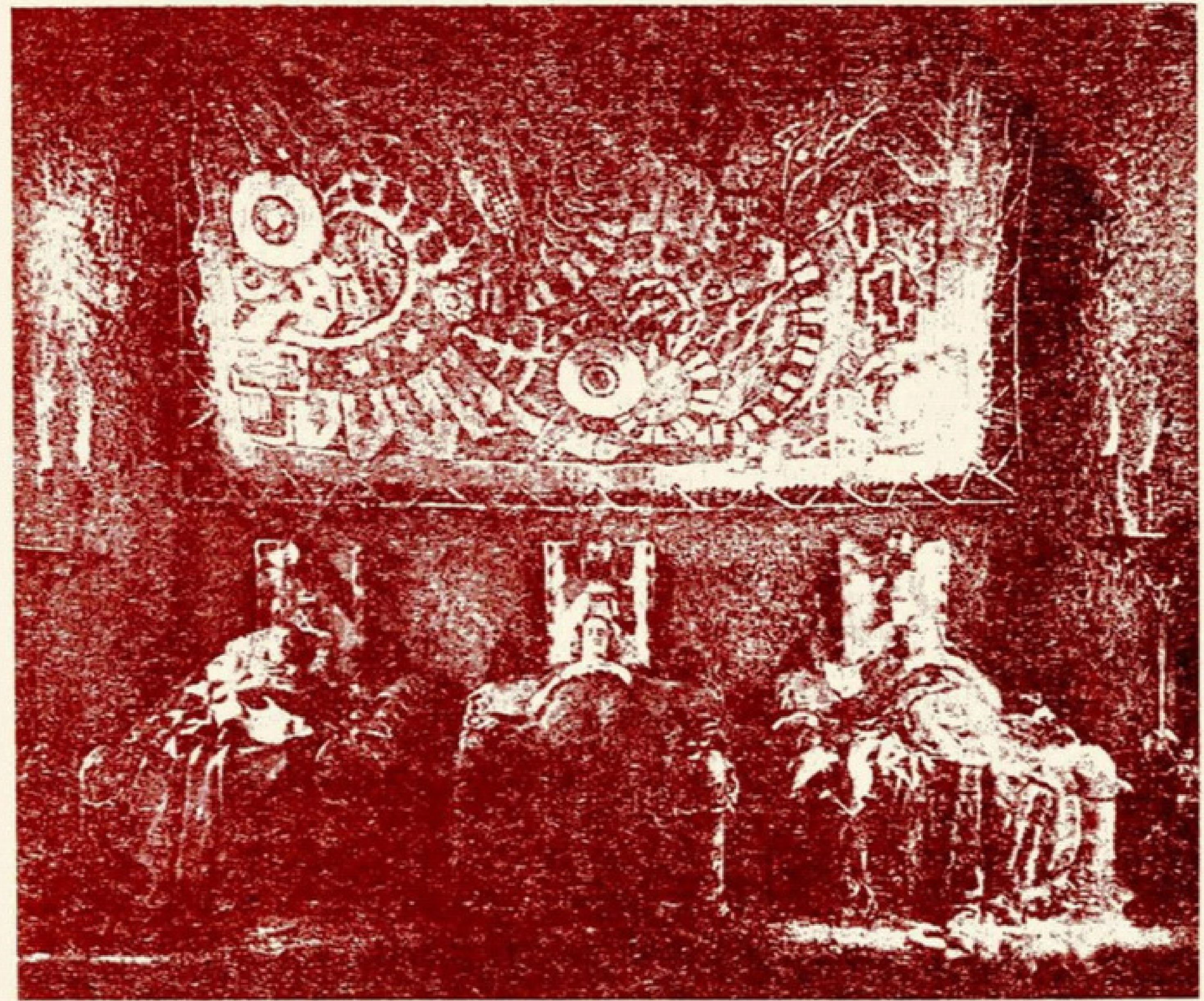
(Б. Балаш. «Культура Кіно»).

У німому оточенні німі речі часто більше говорять, ніж тисячі слів. Павільйон, так чи инакше освітлений, може гарно грати, і дуже часто буває, що краса й значність тла надають кадрові тієї чарівности, особливої графічности, яку так любить сучасний глядач. Речі грають, вони необхідні, вони не тільки аксесуар, реквізит, але потрібні й як етап зорового відпочинку. Уміло, до речі вставлений кадр природи, неба, степу, лісу, моря дуже часто бувають необхідні для розрядки психічного напруження.

В картині «Буря» Мозжухіна гри речей вжито, яко способу поглиблення, збільшення і наростання почуття. Мозжухін ужив німої, проте дуже чіткої й виразної сили речей, і я не знаю жодного глядача, що проглянувши цей фільм, хоч він й щасливо закінчується, не знесилився-б цілком фізично. Наші сценаристи знають силу німих речей і вживають дуже часто для контрасту, щоб з одного боку підкреслити кадр, його силу, а з другого—дати глядачеві на мить зідхнути, відпочити, (цю ролю часто виконують написи), коли розвивається напружене дійство. Такий кадр на мить заспокоює нерви, не ослаблює ні на мить уваги, але контрастом загострює напруження, себ-то осягає тієї мети, яку ставив собі Мозжухін у фільму «Буря».



Кадр з „Нібелунгів"—Перший план



Кадр з „Нібелунгів"—Другий план

Ритміка кадру. Звертаю особливу увагу на кадри, збудовані так, щоб тло павільйону утворювало настрій, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дієвих осіб. Робота режисера Фріца Ланга над «Нібелунгами» довела й підтвердила висловлені Б. Балашем думки, що в кіно німі речі можуть говорити, діяти й утворювати вкупі з актором незабутню гармонію. Цей кадр з «Нібелунгів» вражає особливо чіткою думкою режисера: підкреслити величність моменту й утворити гідний цього настрій. Три тіла, що лежать при спокійнім світлі двох канделябрів, і в кожнім канделябрі три свічки; біля кожного тіла повішено шоломи. Режисер дав кілька трьохкутників і їх гармонія створює потрібний настрій.

Режисер Фельнер в «Золотій клітці» створює кадр кари на горло. Пишне світло, мева світляні, світляна пляма на землі й тло, що гармонує з трьома трійками: перша трійка ліворуч—три в циліндрах, друга—один засуджений і два кати, і третя з поодиноких фігур замикає ритмічно третю трійцю. Додати до цього трьохкутник зі світляних плям на землі, ліворуч вгорі, праворуч внизу й троє вікон в задній стіні в'язниці, то й маємо сцену безперечно великого напруження, що гармонує ритмічно з емоцією глядача.

Звичайно ритміку кадру створює переважно режисер, проте й автор сценарія інтуїтивно може бути пересякнутий, захоплений гармонією замисленого твору, і несвідомо дає кадри, повні внутрішнього ритму.

Графіка кадру. «Графіка кадру»—яка чудесна тема для справжнього дослідника, колекціонера кадрів, і поет графіки в кіно з'явиться й мусить з'явитися. «Графіка ширша й демократичніша за малярство», пише в свойому досліді проф. А. А. Сидорів, та й усе кіно базується на цій чарівній грі світотіні, грі тонів blanc et noire. Не зважаючи на те, що є й кольорова фотографія, і що були спроби ручним способом фарбувати кадри,—малярство, ця солодка олеографія додатків до «Ниви», не прищепилися, та, сподіваюся, і не прищепиться в кіно. Фарбування плівки у відповідний колір (віраж) надає досить чіткости й краси кадрові. За останні часи в кіно з'явилися свої художники світотіні й посіли своє певне місце, здобули собі визнання,—це освітлювачі. Це вони грою юпітерових мев досягають дивовижних ефектів, наближаючи кадр (власне, звичайну фотографію) до художнього твору. Вигадка режисерова, його творчість, що перетворює образи в конкретні форми, сценарний натяк на гру жесту, це все має величезне значіння, проте режисер був би безпорадний без своїх помічників — оператора й освітлювача. Режисер творить кадр, освітлювач грою світла перетворює його в графіку, а оператор вирізує кадр з побічного оточення, знимаючи його. «Будинок таємниць» Мозжухіна має надто багато контрасних контр-ажурів, силуетних фото. «Кривавий герцог» Вегенера,—ввесь графіка. Фріц Ланг для «Нібелунгів» будує навіть краєвид, щоб одержати потрібне тло з велетенських столітніх дерев, щоб поміж їхні стовбури пустити проміння юпитерів, щоб одержати ті світляні мева, які йому потрібні для утворення гармонії.

Графіка нині займає в кіно своє місце, й прагнення наших режисерів дати майстерні кадри виправдається колись утворенням свого графічного стилю, як це ми бачимо в мистецтві графіки.

Наша графіка посідає одно з перших місць графіки світової, і радянська кіно-графіка теж займе його.

Екран—один з найчутливіших факторів, що вміють організувати масу, вміють впливати на неї... Великі його чари й міць, і треба вчитися б а ч и т и, щоб зуміти в своїй творчости, в описові кадру, дати для режисерської творчости не лишень передумову, а й категоричне завдання.

Мистецтво кадру. Мистецтво кадру йде тільки з інтуїції автора, що призвичаївся мислити тільки зоровими образами. Розподіл епізодів на кадри, уміння «монтажу планів» плюс знання технічних можливостей кіно створюють те, що зветься сценарієм.

Кіно-сценарії за нашого часу, коли до всього маємо підходити з погляду виробництва, мусять бути режисерськими, і автор має пам'ятати ще, що матеріял, вкладений у сценарій, може диктувати режисерові свою волю.

Хіба можна навчити мистецтву кадру? Кадр треба почувати, бачити, а головне—спостерігати, ловити потрібний для навчання кадр з-поміж тисячі метрів картин світових режисерів.

Екран є блискучий учитель, найкращий керовник і непомильний вказівник, кого з вчителів режисури взяти за взірець, щоб іти за ним на шляху своєї творчости.

Отже кожному сценаристові, а особливо початкуючому сценаристові доводиться знати досить багато різноманітних моментів що до будови самого кадру, а ще більше що до будови сценарія в цілому.

Графіка кадру,—це справа режисера, архитекта, оператора та освітлювача, але монтаж кадру в багатьох моментах залежить од сценариста. Не кажучи вже про так званий «залізний сценарій», в звичайному сценарії монтаж із кадрів лишається переважно той, що його дав сценарист. Тому мусить досконало осягнути сценарист ту послідовність, з якою кадр за кадром мусить будуватись себ-то монтаж кадрів.



Кадр з фільму „Золота клітка"

М. Борисів-Владимирів



„Трипільська Трагедія“

Хто не знає цього, воістину трагічного факту з історії Пролетарської революції на Вкраїні, з історії боротьби українських робітників та селян проти «рідної» контр-революції, що відбувся в Трипіллі, під Київом? Хто не знає того, як в червні 1919 року бандою отамана Зеленого були хижацько замордовані 84 київських комсомольці? Подробиці, очевидно, відомі всім; 84 найкращих брати київської комсомольської сім'ї були убиті не в бою, а зарізані, розірвані і розстріляні після їх полонення.

Цей акт вражає нас не лише своєю невиданою дикістю, не лише своїм нечуваним хижацтвом, але, з другого боку, він є відображенням, є найсильнішим виявом революційного ентузіязму працюючих, їхньої відданости справі пролетарської революції, коли повстає класа на класу. Поза цим тут ще криється зміст т. з. національної революції в час диктатури пролетаріяту, коли національна буржуазія, силкуючись захистити свої права й схоронити маєтки, повстає проти пролетаріяту й од дрібної буржуазії до великої іде наступати на трудящих.

«Трипільська трагедія» дає, можна сказати, класичний приклад обдурення селянських мас гаслами національної революції, національного визволення, бо-ж смерть сотні кращих представників пролетарського міста заподіяло кулацьке село, ця українська Вандея, саме за те, що пролетарська молодь посміла піти до селянства, вириваючи його з-під впливу дрібної й великої української буржуазії.

Фільм «Трипільська Трагедія», як і сама подія, дає найяскравіший малюнок з історії українського зоологічного націоналізму, що вмер і що ніколи вже більш не повернеться. Ось коротко характеристика соціяльного значіння фільму.

Тепер докладніше.

Сценарій «Трипільська Трагедія» збудовано за точними історичними даними. Його дієві особи (київська комсомолія та її ватажки) дані в фільмі, як виконавці ролів, або замість тих, хто загинув, підібрано їх «двійників».

Так, тов. Фастовський, єдиний комсомолець, що вирвався живий з бандитських пазурів, грає сам свою ролю. До ролі загиблого тов. Ратманського було підшукано виконавця, дуже подібного зовнішністю до небіжчика. Те саме було зроблено й що до ролі отамана Зеленого.

Знимання фільму провадилося, по-більшости, в Київі та по його околицях, себ-то по тих місцевостях, де біля сьоми років тому відбулася трагедія, ця кривава сторінка минулої горожанської війни, ця героїчна сторінка з історії революційного юнацького руху на Україні.

Тепер поглянемо трохи на зміст цього фільму.

Передовий робітник Петро, син незаможника з Трипілля, кохає сільську вчительку Катю, що теж



„Трипільська трагедія“—Учителька Катя

кохає його. Катею захоплюється й семинарист Данилко, син заможнього куркуля у Трипіллі.

Після повалення самодержавства Данилко бере участь у національному русі за українську народню республіку, а Петро в робітничому русі за Радянську владу на Україні. Катя приєднується до Данилка, і з Петром у неї спершу виникає незгода, а потім цілковитий розрив.

Данилко організовує в Трипіллі збройні банди і тепер уже як отаман Зелений, загрожує навіть безпечності Києва. Конференція комсомолу, що в цей час тут відбувалася, та що в ній брав участь і Петро, ухвалила однодушну постанову: виступити добровільцями на фронт проти Зеленого.

Катя, що направлялася до Києва шпигункою, слухаючи промови і бачучи ентузіязм комсомольців, вперше сумнівається в правоті свого діла, але повернувшись до Трипілля, знову підпадає під вплив Зеленого.

В запеклому бої з полком Червоної армії, де комсомольці займали лівий фланг, Зелений маневром відступу провокує комсомольців на атаку, і ті попадають під удар кулеметів з флангу та кінноти з тилу.



Режисер А. Анощенко

Комсомольців, що попали в полон, Зелений призначає на тортури і смерть, якщо вони не зрадять свого прапору. Петро сміливо і палко виступає проти Зеленого, і останній дає наказа до страти ізолювати Петра від його товаришів.

Під враженням слів Петра, а також бачучи переконаність його товаришів, що вмирають за праве діло, Катя починає розуміти свою помилку і переймається спочуттям до комсомольців. Декілька десятків комсомольців бандити виводять на кручу над Дніпром і, розстрілюючи їх тут, скидають у річку з величезної височини. Катя, перед очима якої діялася ця жахлива страта полонених, постановивши рятувати Петра, приходить до нього в льох і визволяє його відтіля. Петро на волі організує групу збройних незаможників і визволяє комсомольців, що чекали смерти; однак, кінні бандити наздоганяють утікачів, і ті знову попадають в полон і на суд отамана Зеленого. Зелений віддає розпорядження пійманих потопити у колодязі, де і загибають на очах у Каті замучений Петро і всі комсомольці. Під враженням цієї жахливої страти, Катя ранить Зеленого пострілом і втікає. Кінні бандити пускаються за нею навздогін. Не бажаючи здаватися в руки Зеленого, Катя останній постріл направляє на себе і падає мертвою біля братської могили юних комунарів.



Оператор Лемке

«Трипільська трагедія» — не звичайна історична хроніка подій, складена немов сухий протокол уважним і суворим пером академика-історика.

На тлі дійсних історичних фактів виведено в картині персонажів, характерних не лише тим, що їхні імена вписано до книги історії, але ще й тим, що в них, немов у свічаді, в цих, можливо, непомітних і незначних людях відбилися величезні зсуви й величні рухи того героїчного періоду Жовтня.

Люди, що билися за революцію, і люди, що билися проти революції, — ось дієві особи картини. Герої-ж її — захоплена революційним ентузіязмом робітнича молодь Києва, що ані хвилини не вагаючись віддала своє життя для перемоги трудящих.

Сценарій фільму написав тов. Г. Епік, відомий український пролетарський письменник, ставив картину режисер А. Анощенко-Анод, оператором був тов. Лемке.

Скоро по всіх екранах України демонструватиметься цей фільм, перший фільм з історії українського комсомолу.

М. Шугай



Автор сценарія Г. Епік

„Боротьба Велетнів“



Автор сценарія „Боротьби Велетнів“ С. Лазурін

Текстильні фабриканти збентежені несподіваною звісткою, за яку так страшенно голосять газети: інженір Георг Куртніц винайшов машину, що в текстильному виробництві зберігає 25% живої робочої сили.

Фабриканти захоплені цим винаходом, кожний прагне придбати його і, врешті. Акційне Т-во Сукняної Мануфактури «Джером-Рингдаль і К°», що має на чолі «короля» Макса Рингдаля — купує цю машину.

Машину збудовано. На фабриці робітників звільняють. Страйк, що спалахнув — придушено. Акційне Т-во тріумфує перемогу. Завдяки винайденій машині, вдешевивши своє виробництво, воно нищить конкурентів. Поодинокі дрібні фабрики ліквідуються, не маючи змоги боротися. Безробіття зростає. Великі сукняні промисловці також збентежені цією перемогою Т-ва, бо подальші успіхи Т-ва загрожують і їм руїною. І ось найбільші сукняні фірми об'єднуються в один могутній трест, що починає боротьбу за ринок з Акційним Т-вом «Джером-Рингдаль та К°».

На допомогу їм приходить винахідник Ребек, що пропонує машину, яка економить робочу енергію на 50%. Цю пропозицію трест приймає з ентузіязмом. Винахід куплено.

На винахід витрачено колосальні кошти, і одразу-ж його реалізують на одній з фабрик тресту.

Співвідношення сил гостро змінюється. Тепер вже ціни на сукняному ринку диктує Трест. Боротьба поміж трестом з Акційним Товариством кінчається поразкою Т-ва, а його голова — Макс Рингдаль, рятуючи своє майно, входить пайщиком у Трест, завдяки своїй дочці Емілії, що одружилася з головою Правління Тресту — винахідником Ребеком.

Найбільшого конкурента — знищено. Зараз вже ніяких перепон немає на шляху Треста, що цілком завоював сукняний ринок. Поодинокі фабрики, що намагаються ще продовжувати боротьбу з Трестом — зникають одна за другою, немов пухирі на воді, збільшуючи кадри безробітних. Безробіття зростає до неймовірних розмірів.

Обурення робітничих мас росте. Соціялісти мовчать. Вони не хотять почати боротьбу з урядом, намагаючись через парламент погодитись з буржуазією. Рішуча політика компартії, що закликає робітничі маси до політичної боротьби й до озброєного повстання, зустрічає палкий відгук поміж організованого пролетаріяту.

Оголошується загальний страйк, що швидко переходить у озброєне повстання.

Це лише частина фабули, на тлі якої розгортається бурхливе, стрімке життя робітника — Якоба Мюллера й жалю гідна доля робітниці на одній з фабрик Акційного Товариства «Джером Рингдаль» — Майки Корк.

На барикадах розв'язується цей драматичний вузол.

Широкий розмах теми сценарія повів до відповідного розмаху у постановці. Девять місяців ретельно, майже морочливо, творили картину, кадр за кадром на 2-ій Фабриці ВУФКУ в Ялті.

Декорації бідних робітничих кварталів змінялися розкішними будинками мільйонерів, що так само уступали місце велетенським машинам, які до самого неба підіймали верхівлі своїх ажурних конструкцій. Сьогодні натовпи розпалених пишних біржовиків сповнюють усі три поверхи збудованої біржи, в нервовому напруженню, в нестямному бажанні купити прибуткові акції Т-ва «Джером Рингдаль». Взавтра зрання рахитичні звуки «фокстроту» й «шиммі» колисають в еротичному ритмі бальовий натовп гостей на банкеті в мільйонера Рингдаля, а вже з-вечора зазивно й обурено клацали постріли рушниць на барикадах, в повітрі розривалися гранати, руйнуючи бетонно-скляні стіни павільйону фабрики.

Усе це було на березі блакитного моря, в маленькій, майже одрізаній од усього світу перлистій Ялті, що сховалася від південного гарячого сонця в високих горях, де, щоби діставати статистів, помрежу доводилося вербувати охочих по санаторіях, готелях та ресторанах, а потім, замкнувши



„Боротьба Велетнів“ — Біржовики купують акції

В ПАЗУРАХ

РЕЖИСЕР
САЗОНОВ

ОПЕРАТОРИ
ВЕРИГО-ДОРОВСЬКИЙ І ДРОБІН





браму фабрики, самому сховатися де-небудь у захисному місці від справедливого гніву «акторів». Вони вже давно спізнилися на обід і проводять свою «мертву годину» під гарячим сонячним промінням та яскравим струмінням дратуючого фіолетового світла прожекторів.

Отак, з великими труднощами, під супровід музики, під шалене грюкання гармат, під виття розпаленого натовпу статистів, що набралися смаку до своєї ролі, під погукування помрежів і гримкий режисерів голос, що командував через рупор — кадр за кадром, картина за картиною, епізод за епізодом творили велетенську епопею класової боротьби...

...Отак створювалась «Боротьба велетнів».

В картині брали участь біля 5.000 народу: робітники, комсомольці, учні й червоноармійці. Грандіозні сцени боїв робітництва, що повстало проти своїх експлоататорів, з військом, що було на боці буржуазної держави, знималися на вулицях та площах Одеси.

Кілька ночей темряву одеської ночи прорізали проміні прожекторів, трусилися й дзеленчали шибки будинків од вибухів гармат і бомб, тисячи людей бігали й клацали затворами рушниць на величезних барикадах, що були побудовані на вулицях.



„Боротьба Велетнів"
Танцівники з кабаре.

У фільмові, як ми вже зазначали, є два ворожі табори, табор буржуазії та робітнича кляса.

Почнемо з табору буржуазії. Тут головні дієві особи: «король» Макс Рингдаль, його дочка Емілія та заводський майстер, льокай буржуазії Кибас.

Макса Рингдаля грає артист Платонов. Його високе чоло, суворий погляд та аристократичні риси обличчя, як найбільше дають витриманого, завзятого капіталіста, що зважує кожний свій крок і ставиться до робітників, як до робочої худоби.

Емілію—дочку Макса Рингдаля грає Додонова. Вона дуже влучно дала холодну й неприступну дочку капіталіста, свідому того, що її батько має велику владу, владу грошей.

Майстра Кибаса грає артист Лагутін. Він уміло дав хитрого й жорстокого з робітниками й улесливого перед своїми панами льокая—доглядача, майстра заводу. Кибас—це бридкий і характерний тип майстрів з великої капіталістичної індустрії Заходу. В Синклера часто можна зустрінути такого типа в його романах.

Головні ролі робітників за сценарієм припадають на робітника Якоба, Ганса та робітницю Майку.

Ролю Ганса виконує артист Данилов. Він дав постать свідомого, дужого робітника, що міцно зв'язаний з робітничими масами.

Брата Ганса, Якоба грає артист Гризунов. Ганс—це молодий робітник, який вагається пристати до робітничого руху і власними силами думає знищити експлоатацію, зірвавши машини на заводі. Але ні,—не це шлях боротьби. І ось він перший в лавах демонстрантів, на вулицях міста, на барикадах. Це теж дуже характерна постать. Робітницю Майку—цей образ чудово створила Шатернікова. Ось такі головні ролі фільму, що дають йому жваву дію та фабулу, перевиту досконалою грою. Силами цих артистів, талановитими режисером Віктором Туріним та архитектом Шарфенбергом, який не що-давно приїхав з Німеччини, де разом з режисером Джое Май ставив відомі картини «Дочка Фараона» та «Індійська домовина», і оператором Форест'є, який відомий своєю художньою та майстерньою працею по всьму С.Р.С.Р., зроблено один з найкращих фільмів радянського виробництва.

З певністю можна сказати, що це один з найкращих радянських фільмів, який на нашому голодному на добру продукцію ринкові матиме чималий поспіх.

В нашій пресі часто можна зустріти нарікання, що по наших екранах демонструються закордонні, ідеологічно невитримані фільми, часто-густо просякнуті міщанськими смаками та поглядами, що їх плекає капіталізм, часто можна почути нарікання й на наші радянські фільми, що вони технічно недосконалі, не зовсім художні.

І от на цей раз фільм «Боротьба Велетнів» хоч трохи зменшує цей голод на добрий фільм на нашому ринкові, а крім того своїми художніми та технічними якостями він може конкурувати з найкращими закордонними фільмами.

«Боротьбу Велетнів» вже бачили трудящі Харкова, столиці України, й Ялти, міста, де «Боротьба Велетнів» готувалася. Відгуки на цю картину тих, що її бачили, краще за все свідчать про її якість.

«Режисерська й операторська робота у цьому фільмі досягла рівня, ще небувалого в нашій кінематографії»—кажуть вони. Гадаємо, що не помиляються, бо й справді в боротьбі двох велетнів—американського й нашого фільму на радянському ринкові—«Боротьба Велетнів», знаємо, переможе.

Л. С.



Кіно-фабрика в Київі

Будування фабрики в Київі ВУФКУ має розпочати в квітні цього року, гадаючи закінчити її в-осени на кінець 1926 операційного року. Знимання на фабриці буде провадитись вже в-осени, але повним темпом виробництво піде з лютого—березня наступного року.

Будування та устаткування фабрики коштуватиме коло двох мільйонів карб. Як предбачається, фабрику буде устатковано за останнім словом техніки, тому фабрика не тільки буде дорівнюватись до німецьких чи американських фабрик, але зможе конкурувати з ними.

ВУФКУ проектує роботу фабрики на 15 режисерських груп з випуском, приміром, 40 повнометражних художніх фільмів різної продукції.

Фабрика повинна мати велике значіння у всесоюзному маштабі кіно-виробництва через те, що, зважаючи на слабу продукцію наших фабрик, ми вимушені поповнювати брак в картинах закордонним виробництвом, що не відповідає ідеологічним вимогам і заповнює наш ринок часто беззмістовними фільмами.

Для Київа фабрика має стати стимулом що до піднесення культурних та художніх виробничих сил. В роботу цієї фабрики буде втягнуто літераторів-сценаристів, учених-консультантів, художників то-що, які часто нині не знають, де прикласти своїх сил.

Під фабрику віддано площу в районі Політехничного Інституту, біля Пушкинського парку, на 30—35 дес. землі. Надалі фабрика має тенденцію поширюватися, і можна думати, що в процесі свого існування фабрика виросте до кіно-містечка.

В будуванні кіно-фабрики взято широкий маштаб. Кубичний обсяг будівель, що їх мають збудувати цього року, виносить 11 тисяч куб. саж. Будування фабрики розраховано на 120 тисяч робочих днів.

До розроблення проекту майбутньої кіно-фабрики, ВУФКУ запросило Київський Художній Інститут, що охоче прийняв цю пропозицію. Роботу над проектом вже розпочав архітект Риков, професор К. Х. І., який цими днями виїхав до Одеси з тим, щоб ознайомитися з умовами кіно-виробництва.

Питанню електропостачання фабрики надається великого значіння. Фабрика зможе працювати тільки при сильному світлі. Ми маємо прожектори, що постачають 300 ампер, лямпи, які дають освітлення в кілька мільйонів свічок. Така фабрика може одноразово споживати до 1300 кіловат—цеб-то вдвоє з половиною разів більше, ніж зможе дати Лук'янівська допомічна електро-станція.

Місцеві органи, зважуючи всю важливість для Київа будування фабрики, йдуть всебічно на допомогу в справі здійснення цього плану.

Нові сценарії

До майбутнього виробничого сезону в портфелі Редсектора ВУФКУ є такі сценариї, що їх Вища Кіно-Репертуарна Рада вже дозволила ставити:

1) «Перші хвилі»—перша серія фільмів з історії КП(б)У. Перша серія охоплює період з 1880 року до р. 1903. Написав сценарій Д. Бузько, за редакцією Равіча-Черкаського.

2) «Тарас Трясило»—великий історичний сценарій на сім частин. Написав Радиш, за відомою поемою В. Сосюри.

3) «Спартак»—великий романтично-історичний сценарій з часів боротьби рабів з римськими патриціями.

Написали: Шкуруиій та Гальперін за відомим романом Джіованіолі.

4) «Одинець—хазяїству кінець, а десім—там щастя всім»—сільсько-госп. сценарій на 4 частини Дубка й Сорокіна.

5) «Павутиння»—сценарій Чуракова. Має темою—економічний шпіонаж.

6) «Самі»—дитячий сценарій Борисова й Владимірова.

7) «Капко-безробітний»—комедійний сценарій на дві частини Заца.

Окрім цих, уже затверджених сценаріїв, у Вищій Кіно-Репертуарній Раді є ще такі сценарії на розгляді:

1) «Пятикутня зоря»—Ф. Лопатинського.

2) «Бездрік-Кумедрик і Комашка-Горупашка»—дитячий сценарій В. Поліщука.

3) «Гайдамаки в Умані»—історичний сценарій Бузька й Панченка.

Де-які сценарії автори, після розгляду їх в Редсекторі ВУФКУ, взяли переробити. З них найцікавіші:

1) «Єнергіяда»—Остапенка й Немоловського.

2) «Від напівмісяця до зорі»—Гричера й Биховського.

3) «Останнє марево»—Борисова й Владимірова.

4) «Карьєра Бені Крика»—Ів. Бабеля

Низку сценаріїв Редсектор ВУФКУ замовив авторам написати. Ось де-які з них:

1) «Союз червоних кицьок»—Радиша.

2) «Згибле село»—Гатова й Юрезанського.

3) «Хмародери й бунтарі»—Л. Курбаса

4) «Европа на вулкані»—В. Поліщука

5) «З історії 1825 р. на Україні»—проф. М. Грушевського.

6) «Подружжа Орлови»—І. Бабеля.

7) «Бурсаки»—Остапа Вишні.

8) «Єврейський побутовий сценарій («Колонії»)—Фіделя.

Новини прокату

Останніми часами ВУФКУ закупило низку закордонних фільмів, що з них найцікавіші:

1) «Повним кар'єром»—з участю Елени Рей.

2) «Маска Джека»—бере участь славетний кінь, що зветься «Зильбер Кеніг»

3) «Фармер з Техасу»—з участю Едварда Бернс та Ліліян Девіс.

4) «Останній чоловік»—з участю Еміля Янінгса.

5) «Володар морей»—з участ. Пауля Гайдеман.

6) «Шлях до краси й сили»—відомий науковий фільм.

7) «Експрес кохання»—бере участь Оссі Освальд.

8) «Художник і його модель»—з участ. Зинетти Маді й Людовика Умберт.

9) «Людина без нервів»—бере участь Гарі Піль.

10) «Хутчій за смерть»—бере участь Гарі Піль.

11) «Людина на планеті»—з участ. Лючіяно Альбертіні.

12) «Людина»—науковий фільм.

13) «Танці всіх народів»—етнографічний фільм.

14) «Чудо вовків».

18) «Ще один Олівер Твист».

15) «Сила музики».

Відгуки на картину ,,Боротьба велетнів''

Після перегляду фільму «Боротьба велетнів» у м. Ялті, представники партійних, професійних та радянських організацій надіслали до ВУФКУ телеграму такого змісту: «представники партійних, професійних та радянських організацій м. Ялти, що зібралися на громадський перегляд картини «Боротьба велетнів», радо вітають ВУФКУ з величезною перемогою на фронті радянського кіно. «Боротьбу велетнів» ми маємо повне право вважати за одну з перших радянських картин, що в ній як найцікавіший і найреволюційніший зміст, прекрасна режисерська й художня робота досягли рівня ще небувалих в нашій кінематографії художніх досягнень. Хай живе радянська кінематографія»!



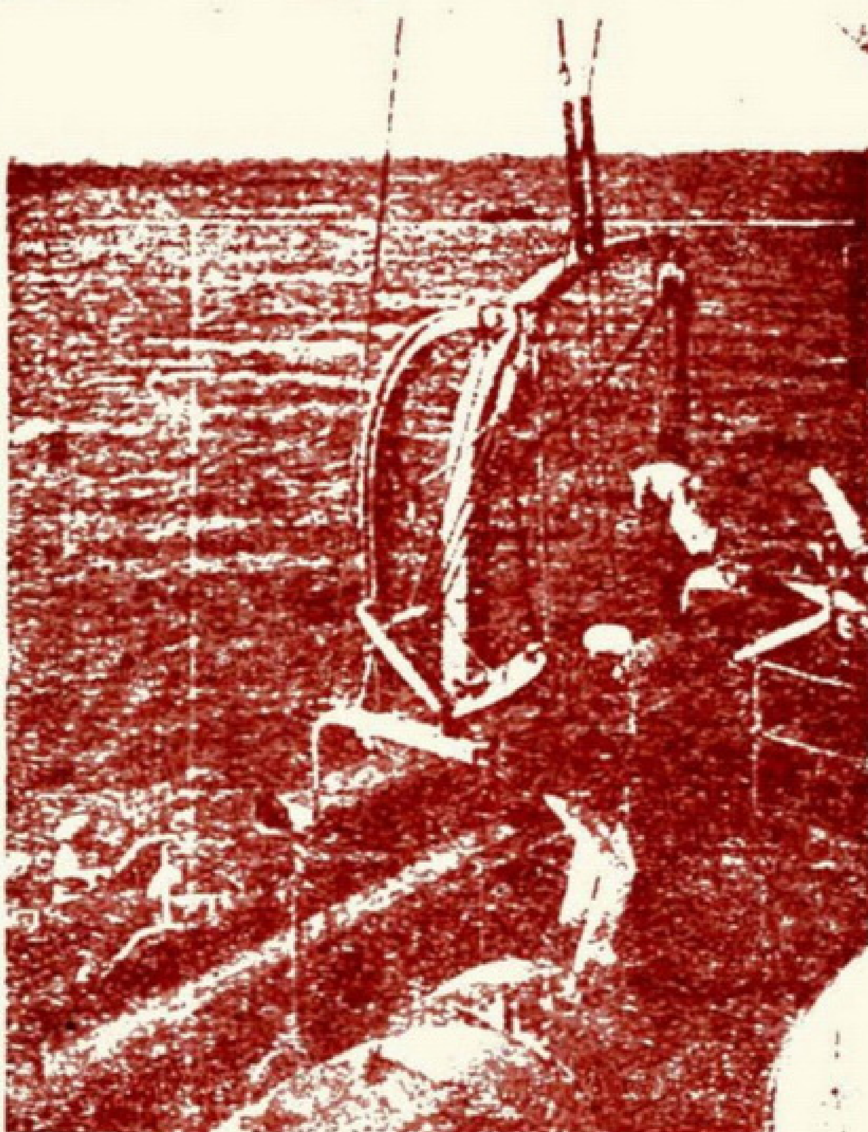
Режисер Одеської кіно-фабрики ВУФКУ **Петро Сазонов**, що оце недавно закінчив ставити велику комедію „В пазурах Радвлади". Тепер він гадає ставити картину „Вибух" за сценарієм М. Лядова.

„Панцирник Потьомкін"

Конспект сценарія Агаджановоï-Шутко

170. Бурхливе море.
171. Матроський мітинг на тлі моря. Цивільний (с.-д.) говорить.
172. Обурення в групі матросів (палуба панцирника «Потьомкін»). Біля гнилого м'яса. (М'ясо вісить).
173. Матроси хвилюються. Підходить лікар.
174. Лікар оглядає м'ясо.
175. Крізь лупу—повзе черва.
176. Лікар говорить:
177. Це мертві гробачки. Нешкідливі. Можна змити розсолом.
178. Кухарі рублять м'ясо.
179. Киплять котли.
180. Матроси сидять за столами. Роздають суп. Матроси не ïдять, позсовали миски на середину стола.
181. Приходить офіцер. Наказує ïсти. Матроси відмовляються. Демонстративно ïдять чорний хліб.
182. Матросів кличуть на палубу. Командир наказує тим, що згодні ïсти суп, одійти у бік. (Скликано озброєну вартову команду).
183. Спочатку відокремлюється невеличка група. (Фельдфебелі, кондуктори).
184. Купками поволі переходять і инші. Лишилося чоловіка з 15.
185. Офіцер командує. Тих, що зостанися, накривають брезентом.
186. Офіцер знову командує. (Команда не слухає).
187. Жах поміж матросів.
188. Офіцер вихоплює рушницю в матроса. Націлюється в покритих брезентом.
189. Вскочив матрос Вакулінчук. Схоплює руками рушницю офіцера. Офіцер стріляє. Вакулінчук забитий падає.
190. Бунт. Розправа з офіцерами (лікар і инш.) Кидають усіх у море.
191. Офіцер кричить через борт:
192. Сукин син, я тебе задушу.
193. Розправа.
194. Шлюпка з тілом Вакулінчука пливе до берега.
195. Натовп на березі. Палкі промові над трупом.
196. Промова молодого оратора-студента (Фельдман).
197. Юрба посилає його делегатом на панцирник.
198. Фельдман на «Потьомкіні» промовляє до матросів. Його вітають.
199. На судні підносять червоного прапора. Підпливають сила шлюпок з міським населенням. Везуть провіянт, подарунки то-що.
200. Шлюпку з горілкою матроси перевертають у море.
201. Мітинг на «Потьомкіні». Фельдман говорить:
202. (Тема напису: Треба висадити десант.).
203. Матроси заперечують.
204. (Тема напису: Зачекаємо на ескадру потім вирішемо.).
205. Мітинг на палубі.
206. Порожня палуба.
207. Панцирник спить. Чати.
208. Ескадра наближується.
209. Сполох на «Потьомкіні». Бойова готовність
210. Зустріч з ескадрою. Направлені одне проти одного гирла гармат.
211. Момент величезного напруження.
212. Ескадра поволі проходить повз.
213. Загальний вигук «ура». Ескадра вітає «Потьомкіна».





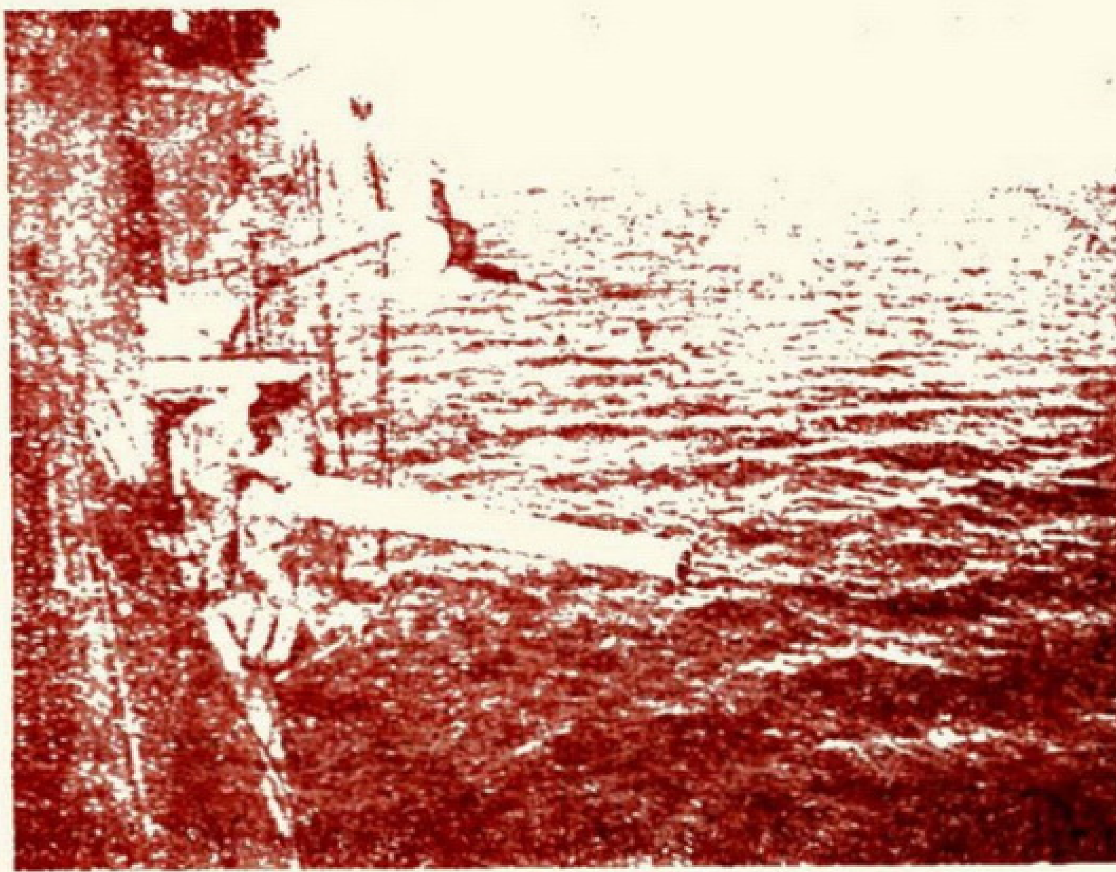
1905 рік у кіно

Перша Держкіно-фабрика поставила собі надзвичайно важливе, складне й відповідальне завдання: дати у фільмових кадрах рух 1905 року.

20 років минуло з тих часів. Зараз ми новий «революційний крок тримаємо», але в ньому ми відчуваємо ходу й ритм великих бурхливих днів та подій того року-велетня, року 1905.

Ми знаємо, як пишеться історія. Наше-ж радянське кіно насмілилося показати тепер, як історія робиться. Звичайно, не метрами кіно-плівки виміряються значіння історичного руху. визначається шкала революційного кипіння мас, класів. Але кіно вміє, чи то мусить вміти не лише фіксувати моменти класової боротьби й руху, але й показувати ïх.





Поки що в закінченому вигляді ми маємо частину цього фільму. але частину міцну й суцільну.

Відносно цієï частини, «Панцирника Потьомкіна», що ïï було показано на громадському перегляді. я й хочу де-що сказати.

Враження від цієï картини—надзвичайне. Коли наше кіно вміє такою мовою росповідати про минуле, тоді якою соковитою й яскравою мусить бути «кіно-мова» про сучасне!

Що найбільш вражає в цьому фільмові — це панцирник-бунтар, пливучий табір революції.

Це можливо (а воно так і є), заслуга оператора, що панцирника показано як «живого», що вода на екрані — «справжня» вода, що коли панцирник пливе, ми відчуваємо подих моря. Стільки світла, фарб, таке близьке й реальне життя на панцирнику що воно наблизилось до нас, з'єдналося з нашим почуттям.

Ішин



Наступ Америки

Багатий американський дядьо протягнув свої загребущі руки не тільки-но на важку промисловість Німеччини, але кілька день назад остаточно прибрав до своїх пазурів і німецьку кінематографію.

Ней-Бабельсберг і Штаакен стали філіями всемогутнього американського Голівуду.

До правління найбільшої німецької кіно-організації «Уфа» увійшло кілька представників американських кіно-підприємств.

Оці «дяді з Америки» добре знали, що захопивши Уфа, вони захоплюють мало-мало не всю німецьку кінематографію.

Як-же це сталося?

За останні часи Уфа переживала дуже важку фінансову кризу. Акції цього концерну впали не декілька пунктів. «Дейтше Банк», що був найбільше в існуванні Уфа зацікавлений, припинив кредитувати її, не бажаючи надалі давати кошти, щоб підтримати неймовірно великий виробничий програм Уфи, і відмовившись допомогати їй в боротьбі за німецький ринок.

Шукаючи порятунку, Уфа звернулася до найбільших концернів Сполучених Штатів і склала з «Universal-film» попередню угоду, за якою «Universal-film» мусив дати Уфі кредит на 17 мільйонів марок, щоб покрити її заборженість, але Уфа за це мусила по всіх своїх кіно-театрах демонструвати картини Універсала в тій кількости, в якій це останній фірмі забажається.

Коли телеграфом попередню угоду було остаточно складено, представники «Universal-film» негайно виїхали до Берліну.

Инші американські кіно-підприємства «Метро-Гольдвін» та «Парамоунт», що давно вже боролися з «Універсал-фільмом» за панування на світовому ринкові, вирішили не прогавити такого ласого кусеня, як Німеччина, і також послали туди своїх представників, які аеропланом прилетіли до Берліна на десять хвилин раніше за представника «Універсал-фільма».

І ось у цих перегонах виграв «Парамоунт» і «Гольдвін». Вони склали з «Уфою» остаточну угоду, компенсувавши Універсал деякими незначними пільгами. Угоду поміж Уфою та Метро-Гольдвін-Парамоунтом задумано в дуже великому маштабі; угода передбачає не лише обмін картинами між Німеччиною та Америкою, але й спільне виробництво та прокат фільмів. Оці американські фірми дали Уфі кредит, щоб покрити борги її в «Дейтше Банку» з $7^1/_2$% щорічних.

Опубліковано вже угоду поміж американцями й Уфою, що за нею Уфа мусить взяти для прокату по Німеччині 50 американських картин що-року, до чого 20—виробництва Парамоунт, 20—Метро-Гольдвін та 10 – Універсал-фільма.

Уфа може ввезти до Німеччини таку кількість картин лише за умовою, що вона сама власними силами поставить п'ятдесят картин, бо в Німеччині існує контігент, себ-то зобовязання ввозити один чужоземний фільм на один, вироблений в Німеччині. Певне, що за теперішньою організацією Уфа не зможе поставити стільки картин протягом року. Через це їй доведеться, як і притягти до цієї угоди низку дрібніших фірм, що міцно з Уфою звязані, так і переорганізувати своє виробництво, що було раніш розраховане на утворення картин високої якости, а тепер доведеться ставити хоч і більше, але гірші та дешевші картини, призначені лише для того, щоб одержати право на ліценз для довозу американських картин.

Власне, навколо питання про Уфа точиться боротьба всіх американських кіно-концернів, бо панувати над Уфою,—значить, панувати над німецьким фільмовим ринком. Американізація кінематографії є майже останньою ланкою з ланцюга «американізованих» німецьких фірм. «За цією угодою Уфа стає лише театральною та прокатною організацією американців для німецького ринку»—каже одна з більших газет Німеччини «Берлінер Тагеблат». Так само дивиться на цю справу й американська преса.

Не можуть не відбитися такі зміни в організації Уфа й на художньому боці німецького кіно-виробництва. Немов щури з корабля, що гине, тікають німецькі актори й режисери до Америки. Слідом за Любічем та Пола Негрі виїхали Дюпон і Мурнау, а цими днями виїздить до Голівуду й найбільший актор Німеччини—Еміль Янінгс. Та, власне, за теперішніми умовами неможна буде цілком використати в Німеччині величезний хист Янінгса, бо-ж виробництво дешевеньких і поганеньких фільмів виключає можливість участи в них оцього майстра. В Америці-ж «сам» Давид Гриффітс гадає ставити картину з участю Янінгса.

З великих картин, які Уфа почала ставити, будуть закінчені, певне, лише «Метрополіс» та «Фауст». Щоб заспокоїти трохи громадську думку Німеччини, американці зобовязалися вивезти до Америки оці дві картини, а надалі що року вивозити туди десять картин німецького виробництва.

Ось ще одна ілюстрація до того, які-то овочі посходили в Німеччині з того насіння, що його посіяв Дауес.

Берлін Б. А.

Деталі німецького кіно

Враження з Німеччини

Берлін вночі і UFA

Темна ніч, як асфальт. Внизу місто обтинає її в куби й прямокутники вулиць та площ—лініями тихже вулиць, освітлених білим і пливким сяйвом електрики, та площинами домів, що відбиваються в такому-ж чорному, як ніч, асфальтові, налюксованому безліччю летючих автомобільних шин.

То там, то тут виділяється особливою гамою барвів світляна реклама з неминучим вензелем—UFA. Ці літери оточують гірлянди з електричних лямпочок, що збігаються в квіти блідозелені, й червоні, й сині, з білим, як сніг, листям. Все це на сажневих площинах стін і карнизів.

Ось бачите, стоїть якийсь асирійський храм з баштами, що замісць стін, мають склепіння з банею на вершку. Під тими склепіннями жевріє-палає червонавий огонь, заграва од якого пливе й плигає по сусідніх будинках і дахах, що губляться в темнім, як асфальт, небі. Під другою банею теж такий жертовник. Знизу од портала підводиться блакитно-синя світляна заграва чи завіса, яка перебиває криваве сяйво жертовників. На порталі ласкаво в'яжеться, зо всім задумом художнього освітлення, незмінний вензель—UFA.

Це коло Потсдамерпляцу.

Фантастика реклами

Далі бачите—за шерегом сосудів, наповнених світляною рідиною, що побігли, як у безвість часу людські душі (це ті-ж електричні сонця в матових шкляних ковпаках), там за кілька гін зривається довга світляна ракета, розсипається рожевими й синіми квітами, утворюючи якусь дивовижну пальму—і гасне. Потім знов спалахує, і знов. Але форми повторення математично точні.

Що-ж би це могло бути? Це реклама з спалахуючих різнокольорових лямпочок, що загравою метаються, коливаються й гаснуть.

Коли під'їхати ближче, то ви побачите ще й стрілку, що одбігає в бік од того фонтану огнів. І вона встромляється, на льоту спалахнувши лямпочками, в ріг будинку, де незмінний вензель—UFA.

Такий на перший зовнішній погляд Берлін уночі.

Що-ж то за UFA? Це ініціяли найбільшого німецького кінематографічного тресту, що в одному Берліні має, здається, коло 200 кіно-театрів.

Кіно—єдине мистецтво, що цілком з нашої доби

З одного зовнішнього спостереження виникає висновок, що кіно є мистецтво, породжене містом електричного світла й асфальту, одним словом, кіно є мистецтво-дитина великого індустріялізованого міста. Це мистецтво нашої доби. Більш того, це єдине мистецтво, яке належить нам цілком, без всяких Елад і ренесансів.

Нам не треба копатися в гончарних виробах дітей природи, з якої небудь Атіки чи Етрурії. Колби й реторти хемічної лабораторії—ось де вариться це нове мистецтво, наше мистецтво, наша дитина, що зросла на наших очах, як велетень.

Нехай Академії, як от французька, що лише цього року внесла до словника слово «фільм», коли американський кіно-трест стоїть на другому чи на третьому місці американської індустрії,—нехай такі Академії ще хапаються за биті (може й чудові) черепки грецьких ваз і китайських болванців.

Ми любимо в першу чергу наше мистецтво, витончене вищою математикою і хемією, та будоване великими колективами, більшими за ті, що будували Раймський собор і Notre Dame.

Апельсини, щоб загасити слини буржуа

Але західня буржуазія так і стремить, щоб з нашого чудового мистецтва зробити служницю прилюдного притону й кабаре, мюзік-голу, з його брудними смаками, що мають лише труїти робітників усіх галузів життя. Перед тим, як мусять демонструватися чергові фільми, або в антрактах по кіно, вилітають перед чистий, як сніг, екран заголені танцюристки і диким вихорем проходять у фокстротах під брязкіт джаз-банду. Коли драма на екрані за важка для шлунку буржуа, то йому дають в антракті розважитись, коли-ж весела, то живі жінки мають словом і формою ще розпалити ту веселість.

А щоб буржуа мав чим загасити слини, що починають котитись з розбухлого масного рота, то йому дають в антрактах безплатно апельсини.

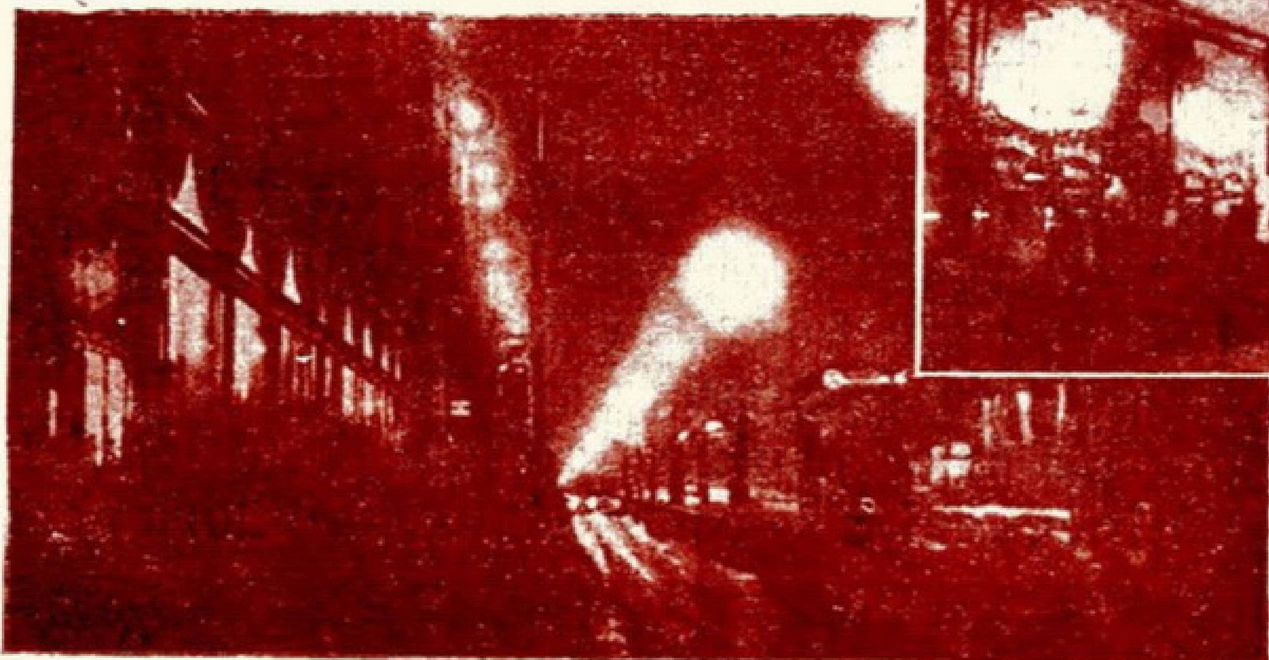
Це, звичайно, по найбільш багатих кіно, по таких храмах з жертовниками. Важно, щоб зареклямувати той театр і щоб UFA добре заробляла. На все инше тій UFA наплювати й розтерти. На передмістях, будьте певні, апельсинів не роздають. Там і без них зголодніле на розвагу робітництво суне на трупкий зміст міщанських драм, або фільмів кокоточного шику.

Де виробляються фільми

Як-же робляться фільми? Де їх готують?

От я з тов. Досвітнім і вирішили обов'язково побувати на кіно-фабриці, що лежить кілометрів за двацять од Берліну, в тихій місцевості.







Берлін уночі

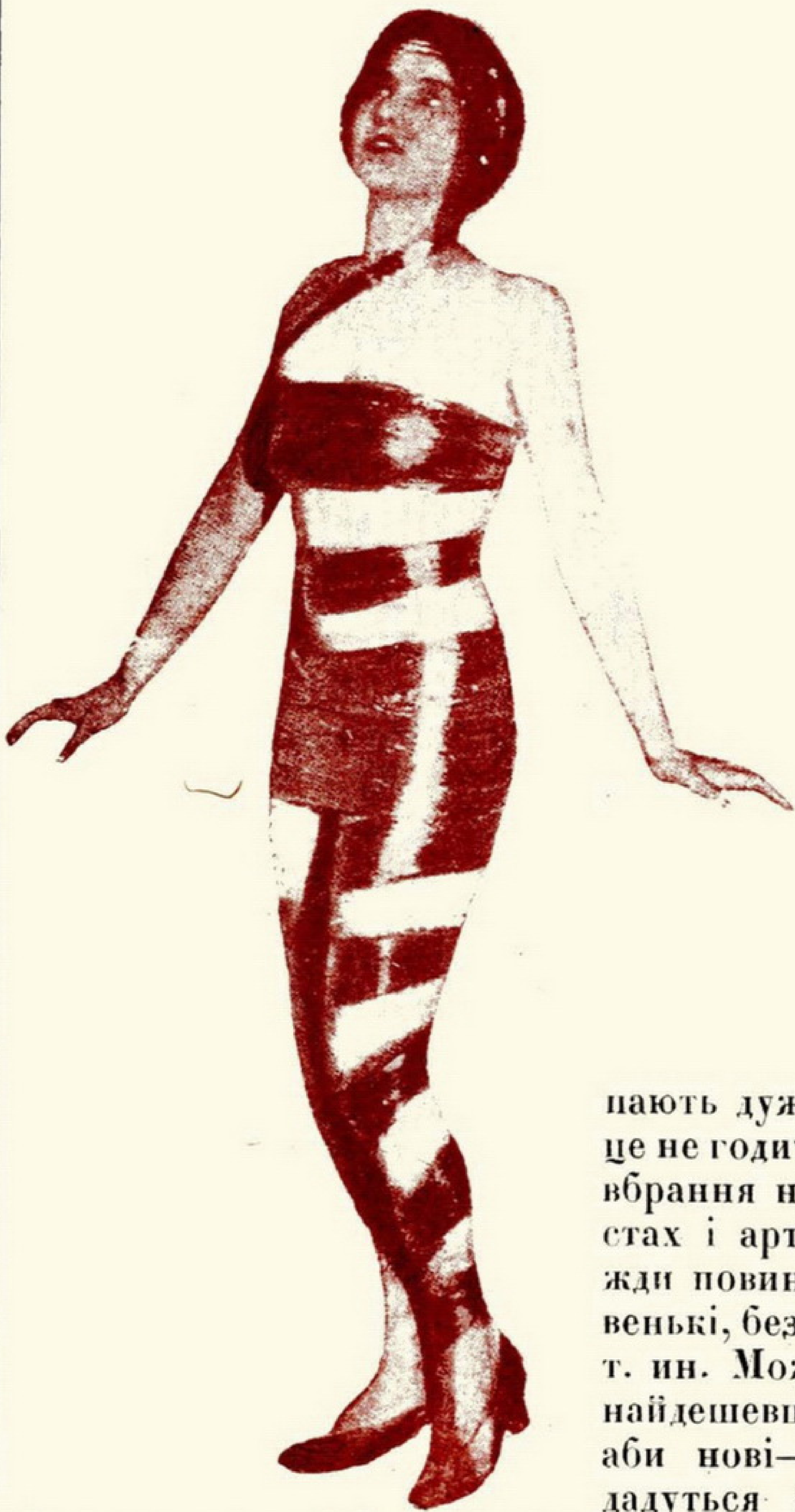
Потяг міської залізниці заніс нас, тицяючи на пригородніх станціях що кілька хвилин, в тихий більш-менш закуток, де ріс вичищений і виграсований сосновий лісок, було незакопчене небо і провінційне сонце. Зупинились на станції, пройшли тунелем попід автомобільним шляхом, що рівний на кілька десятків кілометрів, як стріла, цементований і з кам'яними бар'єрами, щоб через нього не переходили і на нього не вилазили. Мабуть і це використовує кіно-фабрика. Бо на тому шляху легко розгорнути максимальну швидкість на авто, що досягає звиш ста верст на годину.

З нами їде ще наш радянський кіно-режисер, що має командіровку вивчити техніку німецького кіновиробництва.

Великі фальшовники

Ось і фабрика. Великий корпус зі шкляним дахом. Коли зайшли в середину, звернули увагу на те, що всі вікна й дах зроблено з синього шкла. Це краще при зйомці. Не заважає жовте проміння, яке темнить на плівці.

Стоять різні картонні й деревляні колони, пілястри, глибокі фотелі й инший театральний реквізіт, але зроблений багато старанніше, ніж в театрі, бо на екрані все побільшується, і ті недоречності, що на сцені були-б непомітні, на екрані виступають дуже наочно. А це не годиться. Тому й вбрання на кіно-артистах і артистка хзавжди повинні бути новенькі, без підправок і т. ин. Можуть бути з найдешевшої матерії, аби нові—і вони видадуться за шовкові.





Заходимо в найбільшу залю, де саме будуються ті різні павільйони, де робляться кіно-знимки, де робиться все: і ліс, і храми, і гори, і все, все.

І не думайте, будь ласка, що в натуральних розмірах. Ось нам показують щось подібне до рельєфної мапи, яку ви бачили в школі—так званий ідеальний ландшафт, з басейнами річок, береговою лінією, скелями і урвиськами. Це виглядатиме на екрані, мов справжнє.

Два фільми поруч

Сьогодні знимається зразу два фільми поруч. Щоб не викликати артистів на кожну картину окремо, погоджують окремі кадри різних картин, де грають одні і ті-ж артисти, так що їм досить тільки переодягтися. В цьому кутку він грає капіталіста, а через годину, де відповідна декорація, гратиме євнуха.



Обід «зорі екрану» і нова краса

А поки що «зоря екрану», артистка Л., збоку од тієї залі, на високому постаменті, в кріслах, з участю безлічі слуг, обідає. Вона: жінка-коханка директора-власника кіно-фабрики, власник кіно-фабрики сам є й режисер, через те, може, вона й «зоря екрану».

Вона манірно і примхувато бере ложкою з вази, що її прислужливо тримає кілька рук, бере суп, морщиться і їсть.

Для «зорі», для «цариці екрану» хай і в ательє дають змогу сидіти на троні та прилюдно, на взірець для всіх неуків, обідати.

Хтось коло мене зідхає: «А вона-ж, правда, гарна? Придивився. Тонка, декаденська і манірна постать, обличчя, яке не здібно ні про що инше думати, крім про те, як-би дорожче віддатись. Викохана рослина порожнього буржуазного салону, здібна бути лишень цяцькою для розваги чоловіка.

Ось вона—паразитарна жінка Европи в найдосконалішому своєму втіленні. Ось вона—героїня всіх фільмів, «гордість Европи».

Ні, не наша то жінка, чужа нам її краса (та й чи краса це?). Хай гордяться буржуа Заходу своєю анемією, ми гордитимемося своєю силою.

Почали знимати. І скоро, скоро ще один, черговий виріб фабрики фільмів буде кинуто на світовий ринок...

Валеріян Поліщук

Американський фільм

ЗВИЧАЙНИЙ—НЕЗВИЧАЙНИЙ—МАЙБУТНІЙ

Отже, почну здалека. Трохи про звичайний тип американського фільму. Трохи про незвичайний. А потім про майбутній—Луні (або краще з малої літери, що був прикметник і множина: луні).

А що воно за «луні» таке?

Майте терпець. Дійду й до цього.

Американські фільми вражають одноманітністю. Це при неймовірних технічних можливостях. Американські кіно-фірми збудували великі міста, як от найбільше кіно-місто—Голівуд біля Лос-Анжелоса (Каліфорнія), спеціяльно для своїх зйомок. Там є все—гори, річки, залізниці, пароплави, ціла повітрофлота. Коли треба, щоб потонув, або згорів пароплав—топлять чи підпалюють справжній пароплав. На кіно-виробництво витрачається не мільйони—мільйярди. Все це оплачується й дає зиски. Та ще й які.

Та не радив-би заздрити. Американські фільми не вміють користати як слід з тих можливостей. А може й ринок не вимагає справжнього (з нашого погляду) використання їх.

Нотуємо факт: американські фільми вражають одноманітністю.

А ось докази.

Американські фільми поділяються на:

трюкові,
психологічні,
психологічно-трюкові.

Переважає третій тип. Ще не так давно американський глядач задовольнявся трюками без всякої психології. Останніми часами намітився певний перелом. Глядач почав вимагати глибшого змісту й «ідей». Одначе психологія без трюків не прищепилася. Переміг мішаний тип. Є й трюки—щоб лоскотати нерви; є й ідеї духова страва.

Правда, ідеї вбогенькі. Трафарет.



Чарлі Чаплін у новішому фільмі „Золота пропасниця"

Спинимося на т юках взагалі й на постановці з'окрема. Не навпаки, бо трюкізм в Америці переважає над постановочністю. Погоня за трюками часто-густо відсуває на заднє тло і основну ідею, й додержання загального тону постановки, й гру окремих артистів. Без трюків картина здається місцевому глядачеві нудною. Це й зрозуміло. Напрацювавшись за день, як віл, убивши (знов на воловій кшталт) всі думки тютюновою чи гумовою жуйкою, затурканий гамором фабрики й шаленого руху вулиць, глядач вимагає волової дози трюків у розвагах—щоб не те, що лоскотали, а шарпали, шматували нерви. Це не тільки в кіно. По всяких парках та місцях розваги, по всяких «Коні-Айландах» треба, щоб вагонетка кидала людей з гори в провалля, або у воду, щоб закручений диск шпурляв людину через бар'єр, щоб сходи провалювались під ногами, щоб мячем можна було цілити не в дерев'яну мішень, а таки в голову живого негра.

Та повернемо до кіно.

Не будемо спинятись на комічних фільмах, як також на «ковбойських», де все збудовано на еквілібристичних, циркових вибриках, оминемо також всякі «гонові», автомобільні, потягові й пароплавні фільми. Не варто про це все розводитись, бо до нудоти набридає це з дня у день, коли герой разом з конем летить з височенної скелі в безодню й врятовується, коли автомобіль, без шин, без мотора, без коліс—все таки переганяє, коли з аварії пароплава ратуються тільки герой та героїня (щоб поженитися), коли герой, неушкоджений, вискакує з-під потяга на повній ході. Різниця буває лише та, що комічний герой попадає під потяг через свою дурість, а трагічний—щоб врятувати дочку міліонера, чи пак, свою наречену.

Візьмемо для зразку три фільми, що все-таки відокремлюються від решти фільмів, які користалися тут великою популярністю. Фантастичну — «Багдадський злодій», фантастично-наукову—«Загублений світ» і побутово-трюкову—«Золота пропасниця». Перша з них вже перейшла радянські екрани, думаю, що дійде до СРСР і решта (у всякому разі, варто, щоб дійшли). Грають у тих фільмах, і чудово грають, першокласові артисти—Дуглас Фербенкс і Чарлі Чаплін; на перший погляд здається, що це—складні постановки, що над ними багато працювали режисери. Але це лиш на перший погляд. В дійсности там попрацювали ремісники-бутафори найбільше, трохи менше—декоратори, але художнього замислу й творчої праці митця-режисера, постановщика—не було майже зовсім.

Про «Багдадського злодія» читачі вже мають уяву, отже багато я на нього покликатись не буду. Скажу тільки, що від чарівної казки Шехерезади, від химерної фантазії,—там залишилося не багато. Де-ж тут таємничість східної казки? І де праця постановщика?

«Загублений світ» це щось подібне до наукової утопії на текст Конан-Дойля. Професор Челенджер запевняє, що в Південній Америці, в пралісах, заховалися ще живі праісторичні істоти. Незважаючи на глазування колег—вчених, йому все таки пощастило скласти невелику експедицію й знайти в нетрах Бразилії троглодітів і передісторичні почвари—бронтозаврів, птеродактілів то-що. Одного звіря він для доказу привозить у Лондон, але звір той втікає з клітки, ходить вулицями міста, руйнуючи все на своїм шляху, тікає, нарешті, Темзою в море.

В постановці цього фільму було дано все, крім утопії. Нетрі, дикуни, почвари—все це було таким реалістичним, що не можна було не захоплюватись майстерністю бутафора. Але режисера, як митця—не помітно було ні в чому. Він рабськи з найменшими деталями виконав те, чого вимагала літера тексту

сценарія. І вийшла інтересна побутова п'єса з нещасливим коханням і поцілунками.

Нарешті, третій фільм — «Золота пропасниця». Постановка Чарлі Чапліна, він-же грає там і головну ролю. Зміст собі так, дурничковий. Нездара-шукач золота прибуває на Аляску, де після довгої низки комічних і трагічних пригод, стає архи-міліонером і одружується з коханою дівчиною. Комік Чарлі Чаплін у своїй незвичайно-талантовитій грі дає часом стільки широкого й трагічного патосу, що не можна дивитись на екран без хвилювання за долю героя. Решта артистів також дуже добре виконує свої ролі, фотографовано фільм не в декоративних павільйонах, а справді в Алясці. Все справжнє, все на екрані, як живе.

І це, власне, псує картину. Творчої фантазії режисера нема, нічого не залишається і для уяви, для емоцій глядача. Бо навіть, коли в одного з героїв, під пливом голоду, починаються галюцінації й він баче замісць свого спільника—півня, що його він намагається зарізати й з'їсти,—на екрані показано людину в костюмові справжнього півня, так, що можна було перерахувати все пір'я в його хвості. Ну, що-ж, і вийшов звичайнісінький живий півень, але ніяк не кошмарні візії напівбожевільної людини.

Отже, кіно в Америці виконує тільки ролю живої фотографії, радше рухливої фотографії. Мистецтва екрану, художніх досягнень, які-б примушували працювати й уяву глядача над твором екрану,—в Америці нема.

Є талановиті виконавці-артисти, є фокусники-бутафори, є величезні технічні можливости, грубі капітали, але нема митців-постановщиків, нема мистецтва екрану.

Я бажав сказати: майже нема. Бо перші зародки художніх постановок, справді художніх постановок я вже бачив на американському екрані.

Власне, їх було всього тільки дві (у всякому разі, мені відомо лише про дві такі фільми). Перший художній фільм — «Невідомий Пурпур» пройшов екран якось непомітно й про нього мало згадувала преса. Не знаю ймення постановщика. Фабула така. Молодий вчений через злочин своєї жінки (крадіж церковних грошей, що переховувалися в нього) попадає в тюрму. Сам він від сусіда по камері дізнається, хто винен у його ув'язненню (раніш він не знав, що гроші вкрала його власна жінка зі своїм коханцем). Обидва присягаються на помсту. Минув певний час. Жінка вийшла заміж за другого. Тим часом за кордоном з'явився знаменитий хемік-вчений, що здобув своїми винаходами всесвітню славу. Приїхав до Америки. По його приїзді почалися грабунки, що їх робив невловимий та невидимий злочинець, що підписувався: «Невідомий Пурпур». Ну, звичайно-ж, що той невідомий Пурпур, знаменитий вчений та недавній в'язень-хемік — та-ж сама особа. Він винайшов проміння, що робить людину невидимою—замісць неї видко лише пляму пурпурового світла. З метою помсти й при допомозі спільника, він убиває нового чоловіка своєї бувшої жінки, переслідує її страшними примарами і, нарешті, забравши своїх дітей, від'їздить з ними назавжди за кордон.

Перш за все вражають в цьому фільмі декоративні ефекти. Поруч зі справжніми домами, садами й т. п.— там ціла низка натяків та примитивів, що залишають домальовувати решту уяві глядачів. Коли фігурує в дії тюрма, то показано лиш темний, важкий сілуєт будинку й дві освітлені заґратовані плями — двері камер — що за ними маячать фігури двох в'язнів. Коли мають бути примари, то це вже не реальні чоловіки в повітрі, але неясні окреси тіней, що в них часом проступають які небудь деталі, — наприклад, очі й де-які риси обличчя, примушуючи жінку (і глядача) мучитись здогадами: він чи не він?


Дуглас Фербенкс—„Багдадський злодій"

А зрештою, перебільшувати якостів цього фільму не доводиться. Це, все-таки, краще інших виконаний детективний боєвик—і тільки.

Значно кращий другий фільм—«Жебрак на коні», що його поставив талановитий режисер Джемс Крузе в липні 1925 р.

«Жебрак на коні» в трактовці Крузе нагадує найкращі постановки радянських нових театрів. Правда, тону не додержано крізь цілу картину, може через те, що писали сценарій і п'єсу два автори, а постановщик повинен був рахуватись із їх протилежними вимогами. У фільмі є сон і яв. Яв змонтовано в реалістичних тонах, часом із зайвою шаржовою утрировкою. Сон, що, очевидячки, належить иншому авторові,—це справжній сон, кошмар, і в постановці його розгорнувся широко режисерів хист. Все разом — сатира на капіталістичну Америку.

Фабула й постановка тут остільки збігаються, що не можна писати про них окремо. Це єдиний, суцільний твір; отже спробуємо з'ясувати його сюжет.

Молодий композитор написав лише поважну симфонію і менш поважну пантоміму. Через злидні не може закінчити праці, бо йому доводиться виконувати всякі легковажні замовлення для шантанів, джаз-банду. Допомогає йому кохана дівчина-художниця. Приятель-лікар радить йому «женитись з грішми», щоб мати можливість займатися серйозною творчістю. Є й наречена на приміті — учениця композитора, дочка міліярдера. Композитор іде в гості до міліярдера, родина останнього повертає візит. Це типова родина збагатівших міщан. Дочка—істеричка з манерами повії, син — дегенерат, іпохондрик, мати—міщанка, що ремигає ґуму, батько, що перериває що-хвилі «світську» розмову, щоб по телефону купувати, продавати, стежити за біржою й збільшувати міліярди. В них розкішний палац з десятками лакеїв, idiотськи, без всякого смаку оздоблений, із «заводним» піяніно, що награває на вальцах модні «джазові» арії. Все це, зшаржоване, викликає бридоту і в глядача, й у композитора. Одначе, під впливом лікаря й коханої (вона саможертовно відмовляється від особистого щастя) — композитор по телефону пропонує міліярдерській дочці „руку й серце" й дістає згоду.

(Далі буде)

Монреаль, Канада

Ів. Кулік

Хроніка закордонного кіно

Ніби й просто...

Публіка, що ходить до кіно, не може не цікавитися питанням що до коштовности виробництва тої або иншої картини, а також труднощами, яких вимагає постановка.—Часом картина, що нам здається надзвичайно простою, нескладною, в дійсности коштує надзвичайно багато. Нікому, наприклад не спадає на думку, що сільська картина у фільму «Великий Народ» коштувала фірмі «Метро-Гольдвін-Майєр», дарма що така проста,—40.000 доларів. Сцена являє сільський ландшафт у Лотарингії. Щоб знайти відповідні місця, довелося зусиллями фаховців провести велику роботу. Треба було зробити відповідний до картини фон, для чого було вирубано силу дерев, кілька залишено, поле було поорано в одну ніч тому, що картина вимагала свіжо з'ораного поля, треба було дістати відповідних плугів, замісць американських, для чого їх було замовлено майстрам за певними вказівками. Платня артистам була величезною, артистки Адоре й Марселін мусили навчитися керувати плугом та поганяти воли.

Але треба сказати, що кошти витрачено не даремно, картину цю чудесно зроблено.



Кадр з фільму „Великий народ"

Людський матеріял

Для своїх фільмів американські фірми збірають, звичайно, дуже багато акторів, підшукуючи собі виконавців усіх типів, як з боку психологічного, так і з фізичного. Не обминають в своїх «колекціях людей» американські кіно-підприємці й потвор.

Ось, наприклад, з цією, надзвичайно товстою жінкою, що її зфотографовано на нашому малюнкові, американська кіно-фірма склала угоду, за якою жінка ця працює в кіно-фірмі лише доти, доки не згубить своєї ваги, яку зафіксовано в угоді. Хай вона хоч трохи схудне, й відразу позбавиться роботи.



Кіно-товстуха зі своїм партнером

Низку подібних угод складено ще й з иншими акторами. Якесь страхове товариство взяло собі це на увагу, і тепер в Америці можна страхувати навіть свою вагу.

Речі в кіно

Зі всіх кінців світу звозять до себе американські кіно-підприємці речі, що так або инакше потрібні для їхніх постановок.

Для картини «Девільє Карго», що її ставила фірма «Ласкі», треба було дістати парове судно типу 1850 року та дуже примітивний ручний прес Вашінгтона. Здавалося, що аніяк не можна ці вимоги виконати, але після довгих розшуків, витративши силу грошей і силу часу, спритні агенти фірми знайшли обидві речі. Пароплав 1850 року було знайдено серед старого залізного лому в затоці Сан-Франциска, а зовсім поламаний прес потрібного взірця розшукали в якийсь крамничці.

Що до старовинного англійського ліжка для картини «Історія маленького лорда», то його пощастило набути лише з великими труднощами В Америці такого ліжка не знайшли, а тому довелося їхати аж в Англію, де його нарешті й купили. Тепер за це ліжко пропонують 5000 доларів.

Багато речей з меблів, які фігурують у фільмах, мають своє історичне минуле й власну цікаву історію. Ось, наприклад, крісло з фільму «Сповідь королеви» належало в 15 віці якомусь італійському кардиналові, а наприкінці 19-го віку відома артистка Сара Бернар купила його у Флоренції.

Але не тільки меблі розшукують і привозять до кіно-фабрик зі всіх кінців світу.

Нещодавно для одної картини треба було дістати дерев'яні ворота особливого рисунку, що їх розшукали нарешті в одному Н'ю-Йоркському музеї. Колись-то ворота ці було вивезено з Іспанії, а збудовано їх 150 років тому.

Такі-ж речі, як от копія акту про прилучення Каліфорнії до Америки, особливого типу рояль, що існував 85 років тому, парусне судно 80-их років,—дістати їх спритному агенту кіно-фабрики зовсім легко і слово «неможливо» в таких випадках зовсім викреслюється зі словника їхнього.

Негрський фільм

В Політехнічному Інституті в Лондоні не-що-давно демонструвалася картина, що всі ролі в ній виконували негри з країни Танганьїка. Картина малює життя й побут цього негрського народу, що досі був дуже мало вивчений і досліджений.

Картину ставили два ченці—езуїти.

——

За останніми відомостями всі східні країни мають разом біля 2000 кіно-театрів. Японія має біля 1000 кіно-театрів, Китай лише 60, Ніцерландська Індія—12 кіно-театрів, а Бірма й Цейлон має більше як 250 кіно-театрів.

——

Відома на весь світ фірма Кодак будує в Америці величезну фабрику плівок, що мусить бути кращою за всі такі фабрики, які досі існували.

Ця фабрика мусить що-року виробляти стільки плівки, що нею можна буде шість разів огорнути всю земну кулю.

——

Протягом 1925 року збудовано в Америці 119 нових кіно театрів, що кожен з них коштує приблизно $^1/_2$ мільйони доларів. В 1924 році там було збудовано лише 69 кіно-театрів, вартістю в 400.000 доларів кожен.

——

Реалізм на сцені

Відвідувачам Голівуда насамперед кидаються в очі здорові молоді мужчини з довгим, незачісаним волоссям та при довгих бородах. Коли до них уважно приглянутися, то стане ясно, що всі вони — кіно-актори, які викохують собі довге волосся, щоб як найреалістичніше грати у фільмах певні ролі, які потрібують таких зачісок.

Деякі актори, як от Раймонд Гаттон, коли то треба, може викохати собі величезну бороду протягом трьох тижнів. Теодор Робертс на протязі кількох років двацять чотири рази голив і знову викохував собі бороду.

Англо-французьке об'єднання

Не-що-давно у Лондоні демонстрували прем'єру: картини «Саламбо» за романом Флобера. Після прем'єри відбувся бенкет, в якому брали участь керовники британської й французької кінематографії. Обер, директор найбільшої виробничої фірми, що контролює більш як 400 театрів у Франції, виступив з пропозицією скласти угоду між французькими й англійськими власниками театрів, щоби запобігти наступу американської продукції. Учасники бенкету винесли постанову що до вживання рішучих заходів для боротьби з американським пануванням і разом з цим для відродження французького й англійського виробництв.

— —

З куплених Німеччиною картин виробництва «Межрабпом — Русь» низку фільмів УФА взяла до постановки у своїх театрах. На 12 лютого призначено випуск першої з них — «Колежський Регістратор». Картину буде показано у «Тауентціон-Палас».

— —

Кров на екрані

Протягом перших пятьох місяців 1925 року на кіно-підприємствах Америки зареєстровано біля 8000 нещасних випадків з акторами. По-більшости, нещастя



Ліліян Гіш

трапляються з вини режисера, що хоче, чого-б це не коштувало, поставити той чи инший трюк.

Ось де-які випадки з життя Голівуду. Акробат з професії — Томас Грант згодився переплисти Нігару на одновесельному човні. Гонорару він вимагав 10000 доларів, але він не одержав їх. Водоспад викинув хвилями своїми на беріг труп сміливця.

Режисер Томас Інс уславився в Америці, як дійсний «палій». Укохані трюки його, — це живі смолоскипи. Під його керовництвом загинуло більше як двацять людей.

Звичайно, гинуть через примхи режисерові по-більшости нещасні статисти, але буває, що й «зорі екрану» ризикують життям.

Коли знимали фільм «Водоспад життя», то тоді мало-мало не загинула відома акторка Ліліян Гіш. Кригу, на яку ця акторка скочила, підхопила течія й кинула у самий вир. Ліліян Гіш знепритомніла і зрятував її артист Бартельмес, що вміє чудово пливати.

— —

Естонія почала де-що робити, щоб і собі налагодити власне кіно-виробництво. Для цієї мети з Німеччини виписано кілька кіно-техників. В місті Дерпті з'організовано спеціяльну художню студію.

— —

Англійська газета «Манчестер Гардіэн» перевела під час різдвяних свят цікаву анкету серед відвідувачів кіно-театрів.

Ті відповіді, що їх газета мала більше як десят тисяч, дають змогу визначити, який саме тип фільмів полюбляє західний глядач.

На першому місці що до цього стоїть суспільна драма, в якій кохається переважна більшість глядачів, потім іде кінокомедія, історична й побутова драма, військові та видові картини, а на останньому місці — серійні драми.

— —

У театрі «Капітоль» в Берліні на протязі місяця демонструвався «Багдадський Злодій». Німецька публіка мала змогу побачити перший фільм Дугласа Фербенкса пізніше на рік, ніж «відсталий» Радянський Союз.

Кіно в Єгипті

Кіно в Єгипті тепер відограє дуже невелику ролю. Але з підвищенням загально-культурного й політичного розвитку значіння кіно безумовно також зміниться, а разом з цим зміняться і погляди на нього. Зараз на кіно дивляться як на короткочасну розвагу з додачею підчас сеансів апельсинів та холодних напоїв.

Єгипет не має власних фабрик, а тому в картинах перед глядачем проходить не єгипське життя з його властивостями, а лише закордонне. Бойовики закордонних фірм у Єгипті мають великий збут. Картини демонструються з написами на двох мовах: арабській та французькій, програмки-ж подаються чотирма, а то й п'ятьома мовами.

Надаючи велике значіння розвиткові туризму до Єгипту, там гадають для цієї мети використати кіно, а разом і фотографію, розповсюджуючи свої кіно-фільми та видання дешеві альбоми та листівки. Як і кіно, так само й фотографію прибрали до своїх рук європейці, до того-ж фотографія ще не прийшлась до смаку фанатичній масі, і фотографам часто буває небезпечно ходити з апаратом по арабських кварталах, бо инколи доводиться рятувати не лише апарат, а й власне життя.

Е. Бурксер

Grand Cinéma-Théâtre de Luxe
METROPOLE
AVENUE FOUAD 1er
Programme
du Mercredi 5 au Mardi 11 Août 1925
Cette Semaine
Succès Fantastique — Succès Formidable
Le Voleur de Bagdad
Magistrale féerie en 11 parties
Scénario de Elton Thomas — Mise en scène de Raoul Walsh
Interprétation de
Douglas FAIRBANKS
PRIX DES PLACES
HORAIRE DES SPECTACLES
Matinée à 6 h. 30 — Soirée à 9 h. 30

PROGRAMME
THE ALPS
Very interesting travel picture
ECLAIR JOURNAL
The latest events of the week
The METROPOLE presents
The thief of Bagdad
United Artists' epic, starring
Douglas FAIRBANKS
A fantastically beautifull story of the Orient a triumph of camera magic and regal staging.

PROGRAMME du Mercredi 5 au Mardi 11 Août 1925
LA ROUTE DES ALPES
Très belles vues documentaires
ECLAIR Journal No 27 (1925)
Les plus récentes actualités du monde entier
Succès Fantastique — Succès Formidable
Le Voleur de Bagdad
Magistrale féerie en 11 parties — Scénario de Elton THOMAS
Mise en scène de Raoul WALSH — Interprétation de
Douglas FAIRBANKS (AHMED le Voleur de Bagdad)
et des milliers de figurants

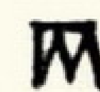
ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΕΚΛΑΙΡ
ΚΛΕΠΤΗΝ ΤΗΣ ΒΑΓΔΑΤΗΣ
ΔΟΥΓΚΛΑΣ ΦΑΙΡΜΠΑΝΓΣ
ΑΧΜΕΤ
Ο ΚΛΕΠΤΗΣ ΤΗΣ ΒΑΓΔΑΤΗΣ

لص بغداد
دوجلاس فربانكس

Лібрето фільму „Злодій з Багдаду“ в кіно „Метрополь“ в Єгипті

В пазурах

ВИРОБНИЦТВО ВУФКУ





Фотографування камерами малого розміру

Аматорська фотографія, через високі ціни на фото-матеріяли, особливо на платівки, приступна лише для небагатьох, в той час, коли зацікавлення нею поміж широких мас зростає з кожним днем. Це цілком зрозуміло, бо з підвищенням культурного рівня мас, підвищується й потреба у фотографії — як важливого культурного досягнення. Отже, вживання камер малого розміру дасть змогу працювати по фотографії навіть тим, кого до цього часу спиняла ціна на фото-матеріяли.

Але, крім того, що користування невеличкою камерою дешево коштує, вона має стільки переваг, що варт спинитися на ній докладніш.

Кількість прихильників апаратів малого розміру зростає з кожним роком, але-ж, безумовно, ці апарати ще не користуються такою популярністю, на яку вони цілком заслуговують.

Невеличка камера, а за таку я вважаю $4^1/_2\times6$ с/м або 6×9 с/м — і особливо, підкреслюю, перша камера настільки портативна, що легко умішається в кишені, її завше можна мати при собі. Останнє має велике значіння, бо дає змогу зафіксувати такі моменти, яких иншим часом вже й не можна фотографувати.

Беручи з собою невеличку камеру, не йдеш спеціяльно «фотографувати», як то робиться, коли береш великого апарата — маленька камера в кишені завше, як лампочка, як портсигар. Мати при собі цю камеру зручно ще не лише тому, що в певний мент можна її вживати, а ще й тому, що маленькою камерою можна знимати такі речі, яких великою камерою не знимеш, особливо сценки на вулиці, діти то-що.

Спробуйте зфотографувати яку небудь сценку на вулиці, і ви побачите, що це можна зробити лише тоді, коли за вашою роботою не стежитимуть цікаві перехожі, в противному разі на вашому знимкові вийдуть ці саме перехожі, що їх ви зовсім не мали на меті зафіксувати.

Отже, працювати, не притягаючи на себе увагу публіки, звичайно ліпше маленькою камерою.

Через те, що об'єктив працює дуже глибоко, таку камеру легко встановлювати на фокус. Велика глибина короткофокусних об'єктів дає змогу робити знимки за різними умовинами освітлення.

Нижченаведені порівняльні таблиці глибини об'єктивів F:7,5 с/м. (до $4^1/_2\times6$ с/м.) і F:15 с/м. (до 9×15 с/м.) наочно ілюструють перевагу в роботі короткофокусним об'єктивом, тоб-то камерою $4^1/_2\times6$ с/м.

З цієї таблиці видко, що коли-б захотілося мати таку-ж саме глибину різкости з об'єктивом F:15 с/м. як із об'єктивом F:7,5 с/м., то в тих випадках, коли з F:7,5 с/м. можна було-б користуватися діяфрагмою 1:4,5, з об'єктивом F:150 с/м. довелось-би діяфра

ГЛИБИНА РІЗКОСТИ ЗА К. ЦЕЙСОМ

Відбиток буде різний (у метрах).

При гострому наведенні на фокус, коли річ на віддаленні:	З об'єктивом Фок. = 7,5 с/м. Діяфрагма 1:4,5		1:6,3		1:9		1:18		З об'єктивом Фок. = 15 с/м. 1:4,5		1:6,3		1:9		1:18	
	від	до	від	до	від	до	від	до	від	до	від	до	від	до	від	до
2-х метрів	1,7 м.	2,4 м.	1,6 м.	2,6 м.	1,5 м.	2,9 м.	1,2 м	5,2 м	1,95м	2,1 м.	1,9 м.	21 м.	1,85м	2,15м	1,7 м.	2,4 м
3-х „	2,4 „	3,9 „	2,3 „	4,5 „	2,0 „	5,5 „	1,6 „	45,8 „	2,85 „	3,2 „	2,8 „	3,25	2,7 „	3,4 „	2,4 „	3,9 „
4-х „	3,0 „	5,8 „	2,8 „	7,1 „	2,5 „	10,8 „	1,8 „	—	3,7 „	4,4 „	3,6 „	4,5 „	3,5 „	4,8 „	3,0 „	5,9 „
5-ти „	3,6 „	8,2 „	3,2 „	11,2 „	2,8 „	23,5 „	2,0 „	—	4,6 „	5,5 „	4,4 „	5,8 „	4,2 „	6,2 „	3,6 „	8,1 „
6-ти „	4,1 „	11,4 „	3,6 „	17,8 „	3,1 „	126 „	2,1 „	—	5,4 „	6,8 „	5,2 „	7,2 „	4,9 „	7,8 „	4,1 „	11,5 „
7-ми „	4,5 „	15,6 „	3,9 „	51,1 „	3,3 „	—	2,2 „	—	6,2 „	8,1 „	5,9 „	8,7 „	5,5 „	9,7 „	4,5 „	15,7 „
10-ти „	5,6 „	47,0 „	4,7 „	—	3,9 „	—	2,4 „	—	8,3 „	12,5 „	7,8 „	13,9 „	7,1 „	16,7 „	5,6 „	48,5 „
15-ти „	6,8 „	—	5,6 „	—	4,4 „	—	2,6 „	—	11,6 „	21,3 „	10,6 „	25,7 „	9,4 „	37,0 „	6,8 „	—
30-ти „	8,9 „	—	6,9 „	—	5,2 „	—	2,7 „	—	18,8 „	74,0 „	16,4 „	180,0 „	13,7 „	—	8,9 „	—

гмувати до 1 : 13. Тоб-то, або відмовитися знимати великою камерою, або погодитися з малою глибиною.

Єдине, що вважається за незручне в камері $4^1/_2 \times 6$ с/м. це те, що доводиться знимки побільшувати. На мою думку це не так, бо з цією незручністю ми зустрічаємося також і в камері 9×12 с/м. Малюнок розміром 9×12 с/м., ще рахуючи обрізку його, що потрібно з боку художнього виконування, надто малий, а тому завше потрібує побільшення; коли-ж доводиться побільшення робити, то ліпше робити його з невеличкого знимка, де глибина різкости значно вища.

Сучасна оптика має остільки гарні об'єктиви, що 10-ти й 12-тиразове лінійне побільшення цілком можливе; отже, щоб зробити побільшення 50×60 с/м. з негатива $4^1/_2 \times 6$ с/м., не треба прикладати великих зусиль.

Що до побільшувачів, то в цій галузі за останні роки маємо багато удосконалень, і разом з цим моделі цих побільшувачів настільки прості, що кожний, не витрачуючи багато коштів, може збудувати чудового побільшувача. Це цілком зрозуміло, коли взяти на увагу, що побільшувачі без конденсаторів (з відбитим або розсіяним світлом) виявили не лише свою цілковиту придатність, але й безперечні переваги перед побільшувачами типу проекційного лихтаря. В найближчому числі нашого журналу ми розповімо нашим читачам, як дешево й просто збудувати самому побільшувач.

Кінчаючи статтю про апарати, хочу ще одне додати: звичайно, працювати можна усяким апаратом, але кожний фотограф зацікавлений тим, щоби придбати найкращого апарата. Сучасні апарати настільки точно й гарно збудовані, що, правильно вживаючи їх, вони можуть працювати десятки років. Зовсім не треба обов'язково купувати об'єктива світосили 1 : 2 (Див. опис. камери «Ерманокс» в цьому числі), але бажано мати апарата з об'єктивом 1 : 4,5, бо тоді він працюватиме за всяких умов. Такий апарат можна виписати з-за кордону за 60—80 карб., коли не вимагати оптики Цейса або Герца, обмежитися хоч-би об'єктивом Шрейдера, правда не дуже відомим, але все-ж таки досить гарним з боку його оптичних якостей і гарної обробки. Що-ж до затвору, крім шторного, ще краще вживати затвору «Компур» або «Компаунд».

Ще, на що мало звертають уваги,— це візир. Візир завше треба мати гарний, Н'ютоновий, бо в противному разі працюєш навмання.

Маючи апарат $4{,}5 \times 6$ с/м., і збудувавши дешевого побільшувача — кожний фотограф може вважати, що його фото-господарство цілком добре й що тепер він може чудово працювати.

К. Б.

Виявник для негативів, що мають багато деталів і градацій

Є багато різних засобів, щоб зробити гарно градуйовані негативи.

«Фотограф Індустрі» пропонує використати властивости амідолу, що виявляє малюнок, почнаючи з глибших шарів емульсії. Кожний фотограф, що користується амідолом, помітив ці властивости його, коли відбиток з'являвся на звороті платівки (на скляному боці) і поволі почав виникати й у верхніх шарах емульсії.

Негатив, що його виявлено амідолом, завше буває ніжний й на ньому видно деталі малюнку, не зважаючи на ані яку густоту негатива. Амідол має ще ту перевагу, що працюючи ним, можна процес виявлення припинити у всяк час. Ця можливість припиняти виявлення одразу-ж, лише з'явиться вуаль, дуже важлива, коли іде виявлення несвіжої платівки, що тепер в нашому матеріялі часто трапляється.

Найкращого амідолового виявника, що не бруднить рук, рекомендує «The Britich Journal of Photography».

Амідолу	2 гр.
Каліметабісульфіту	$6^1/_2$ гр.
Сульфіту безводного	$2^1/_2$ гр.
Води	250 к. с.

Виявника цього готують так: каліметабісульфіт дрібно розтирають і розчиняють у воді (кількість зазначено), потім додають безводного сульфіту і, коли це цілком буде розчинено, сиплять амідолу.

Цим виявником можна однаково гарно виявляти як платівки, так само й папір.

Може здаватися незрозумілим те, що у цьому виявникові немає бромистого калія, але вживати його не треба, бо й без нього можна зробити чудові, яскраві і прозорі негативи, без усякої вуалі.

К.

Апарат „Ерманокс" з об'єктивом „Ерностар"

Фірма «Акц. Т-во Ернеман» у Дрездені випустила дуже цікавий апарат «Ерманокс» 4,5×6 см., що має новий об'єктив тієї-ж фірми «Ерностар» 1 : 2.

Апарат цей зовсім особливого типу, твердої конструкції, з об'єктивом, що дуже висувається наперед. Затвір шторний, з закритим накручуванням, що легко й просто регулюються зовні. Працює він з короткою і довгою експозицією, з різною швидкістю од $^1/_{20}$ до $^1/_{1000}$ секунди. Об'єктив «Ерностар» має досить велику фокусну відстань F=10 см., що цілком зрозуміло при величезній світосилі, й являє собою бездоганно перевірений анастигмат великої різкости.

Хоч цього апарату й не можна назвати «кишеньковим», як то називають більшість $4^1/_2 \times 6$ см., проте він все таки новина у фотографії й, безумовно, він кладе початок у цикл нових апаратів, що мають об'ктиви величезної світосили.

Про те, що ці об'єктиви дають фотографам великі можливости знимати, свідчать моментальні знимки берлінських вулиць, що зроблені вночі, тоб-то підчас вуличного освітлення. Таких знимків не можна було-б зробити з меншою світосилою.

Маючи змогу працювати апаратом «Ерманокс», якого щойно одержало ВУФКУ, на власному досвіді підтверджую, що навіть на платівках пересічної чутливости, при 50-ти свічній лямпочці можна робити гарні знимки з експозицією в 1—2 секунди.

Коштує цей апарат поки що багато—225 крб., але мабуть ціна ця зменшиться, бо вже починають з'являтися апарати такої-ж і навіть більшої світосили (Ритшеля 1:1,9, Мейера 1:2, навіть 1:1,5, і цього-ж Ернемана 1:1,8). Важко тепер передбачити, чи будуть ці об'єктиви розповсюджені у фотографії, але в кіно вони безумовно відогратимуть величезну ролю, бо маючи короткий фокус, вони дають велику глибину, а з боку освітлення це дуже виграшно.

М. К.

Від редакції. В № 2—3 нашого журналу через недогляд коректорів трапилася прикра помилка: в замітці про електростанції, що їх **ВУФКУ** купило за-кордоном, замість 110 вольт стоїть 100 вольт та замість 16 ампер стоїть 14 ампер.

З технічних причин в цьому номері не вміщено закінчення статтів Георга Гросса та А. Анощенка. Вони будуть вміщені в наступному номері.

Видає: ВУФКУ

Відповід. редактор: Б. ЛІФЩИЦ
Редакційна Колегія: ЛОГІНОВ, М. ХРИСТОВИЙ

Київськ. Окрліт № 14904. „Київ-Друк". 1-ша Фото-Літо-друк. № 225—4.000.

БОРОТЬБА ВЕЛЕТНІВ

Через те, що друкарня, в якій друкується журнал «КІНО», переходила до иншого приміщення, № 4 журналу запізнився виданням.

З тих-же причин № 5 журналу вийде 20-го, а не 15-го березня.

Окремо не продається *Безплатний додаток до журналу № 4*

„КІНО" ЛІБРЕТО

„НІБЕЛУНГИ"

Перша серія—Зигфрід.

Дієві особи:

Кримгільда—Маргарита Шен.
Брунгільда—Ганна Ральф.
Зигфрід—Пауль Рихтер.
Гааген Троньє—Ганс Шлеттов.
Король Гутнер—Теодор Лоове

«Нібелунги»,—це урочисті й величні картини старого німецького епосу, казкового й суворого, як та доба, що їх породила.

Світлокудрий Зигфрід не раз вже чув про красу Кримгільди, принцеси Бургундської. Завзятий і відважний, спішить він побачити її. Через темну діброву лежить Зигфрідів шлях. Не один смілизий юнак тут наклав своїм життям, але того, хто скупається в драконовій крові, жодна стріла, жоден спис ворожий не візьме.

І переміг дракона Зигфрід, скупався він в крові драконовій, та на спину його впав дубовий листок. Кров не змочила цього місця, і тільки в це місце може влучити стріла ворожа.

Ось Зигфрід уже в Бургундії, де владарем є король Гунтер, брат чарівної принцеси Кримгільди. Давно вже Гунтер обрав собі дружиною чорнооку Брунгільду, але та піде за нього лише тоді, коли Гунтер переможе її на герцю. Зигфрід допоможе Гунтеру в цьому і в нагороду за це буде йому Кримгільда за жінку.

Криваву обітницю братства склали Гунтер і Зигфрід. Вдягнувши шапку-невидимку, Зигфрід допоміг Гунтеру перемогти Брунгільду, але холодне серце Брунгільдове.

Щасливий Зигфрід з жінкою своєю Кримгільдою. Та порушила таємницю Кримгільда. Обурена й гнівна, опові-

Тоді і Гунтер порушив криваву обітницю й покликав до себе жорстокого Гаагена Троньє. Там, де струмить під дубами холодний ручай, загинув від руки Троньє золотокудрий Зигфрід.

Влучив спис Гаагенів в спину Зигфріда туди, де колись-то впав дубовий листок.

Поклялася Кримгільда помститися лютому Гаагену Троньє.

Так кінчається пісня про хороброго Зигфріда

ла вона Брунгільді правду про того, хто її подолав.



Герць Зигфріда з драконом

„НІБЕЛУНГИ"

Друга серія—Помста Кримгільди.

Дієві особи:

Кримгільда—Маргаріта Шен.
Гааген Троньє—Ганс Шлеттов.
Король Аттіла—Рудольф Рогге.
Король Гунтер—Теодор Лоове.

Сумує Кримгільда—не забути їй світлокудрого Зигфріда. Пам'ятаючи обітницю свою про помсту, вона згоджується бути жінкою Аттіли, володаря всієї землі.

А зрадливий Гааген Троньє вкрав скарби Нібелунгів—заховав їх у Райні, щоб із золота того ніхто зброї собі могутньої не викував та зі зброєю цією проти королів Бургундських не пішов.

Гірко плакала Кримгільда, прощаючись з батьківщиною своєю, але вибачити смерти Зигфрідової вона не змогла. І поїхала Кримгільда до земель, що були під владною рукою Аттіли.

Породила Кримгільда сина від Аттіли—Ортліба, і запросила братів своїх до себе до Трейзенмуру. Лютий Троньє порушив гостинні звичаї—від його руки загинув Ортліб. Не зважувалися гуни на помсту, але Кримгільда на свойому поставила,—просила вона братів видати їй Гаагена, але ті, боючися слово лицарське порушити, не видали вбивці.

Довго й уперто життя своє Нібелунги боронили, й могли-б зрятуватись, але обітницю вірности не порушили до смерти. Зачинилися в замку та вогняними стрілами гуни той замок спалили. Загинули рати Кримгільдові, лиш Гааген Троньє ще живий.

Помстилася тоді Кримгільда й знов повернулася додому, до могили світлокудрого Зигфріда. В життю вірна була йому Кримгільда, і по смерти вірною лишилася.

Так написано в пісні про Нібелунгів.

ДОРОТІ ВЕРНОН.

Історичний кіно-роман на 10 частин.

В головній ролі: Мері Пікфорд.

«......Як що сер Джордж Вернон віддасть дочку свою Дороті за когось иншого, а не за сина Рутланда, то він мусить віддати серу Томасу Менеру, графу Рутландському, десять зі своїх тридцяти маєтків».

Таку угоду було складено року 1550 між двома феодальними володарями, що бажали зміцнити свою владу. Але коли прийшов час виконувати угоду, коли Дороті мала віку вже 18 років, то Вернон вирішив віддати дочку свою не Рутландові, а небожу свому Малькольму Шотландському, не віддаючи, безумовно, Менеру десяти маєтків.

Тоді Рутланд вирішив силоміць забрати належне йому за угодою, але син його Джон хоче спершу хоч раз подивитися на Дороті, а тому й їде до неї до Гед-Голлу.

Малькольм Вернон, що хотів одружитися з Дороті, мав у Англії ще й инші справи—він хотів скинути з престолу королеву Англії Елизавету і посадити туди Марію Стюарт. Він підмовляє Джона Рутланда поїхати до Франції й привезти Марію.

Рутланд, взявши від Дороті обіцянку, що вона не піде за кузена, їде до

Франції. Тим часом Дороті готується до втечі разом з Рутландом.

Коли вже той повертається з Франції, то по дорозі на нього нападають слуги Малькольма й ранять його.

Дороті замкнено у вежі замку, але вона посилає служницю свою по Джона. Та їде до нього до замку й бачить його разом з Марією Стюарт. Вона повертається й оповідає Дороті, що вона бачила Джона в обіймах Марії.

Обурена Дороті викриває королеві Елизаветі, що в замку Рутландів ховається Марія. Королева, не маючи жодних підозрінь на Малькольма, посилає його з загоном вояків до замку арештувати Марію й Рутланда. Той привозить її до Елизавети, але коли та відкриває з-під серпанку своє лице, то виявляється, що це не Марія, а Дороті, яка встигла, зрозумівши, що Джону загрожує смерть, попередити їх. Переодягнувшись в одяг Марії, вона їх рятує.

Королева наказує катувати Дороті й її батька; Джон звільняє Дороті з темниці. Крадучись із замку, вони бачуть Малькольма, що іде до покоїв Елизавети, щоб убити її. Вони попереджають Елизавету й рятують її від смерти, за що й одержують звільнення.



„Дороті Вернон"

АВАНТУРНИЦЯ З МОНТЕ-КАРЛО.

Кіно-роман на 3 серії.

Перша серія на 8 частин.

В головній ролі Елен Рихтер.

«Золотий павук».

В маленькому місті Монте-Карло залі азартної гри повні світової покидьи, що шукає, як-би то легко збагатитися. Немов той павук висмоктує муху, яка опинилася в його павутинні, так казіно висмоктує золото з кишень своїх відвідувачів.

Але сьогодні сталося щось неймовірне. Виграш за виграшем одержує молодий інженір Стенлей, і, нарешті, він зриває банк. Адміністрація казіно стурбована.

Вживається всіх заходів, щоб примусити щасливця сісти знову до столу й програти все вигране. Викликається найшикарніша кокотка. Але Стенлея немає вже в Монте-Карло. Дядько Стенлея, де-Джонг, був власником мідяних копалень у Судані. Римай, конкурент де-Джонга, не гербав жодними засобами, щоб перемогти супротивника.

Він примушує жінку вкрасти важливі документи в Стенлея, але той ловить її на місці злочину. Вона кається й Стенлей увозить її з собою.

Йому допомогає слуга його Алі, що видає себе за Белуджистанського шаха.

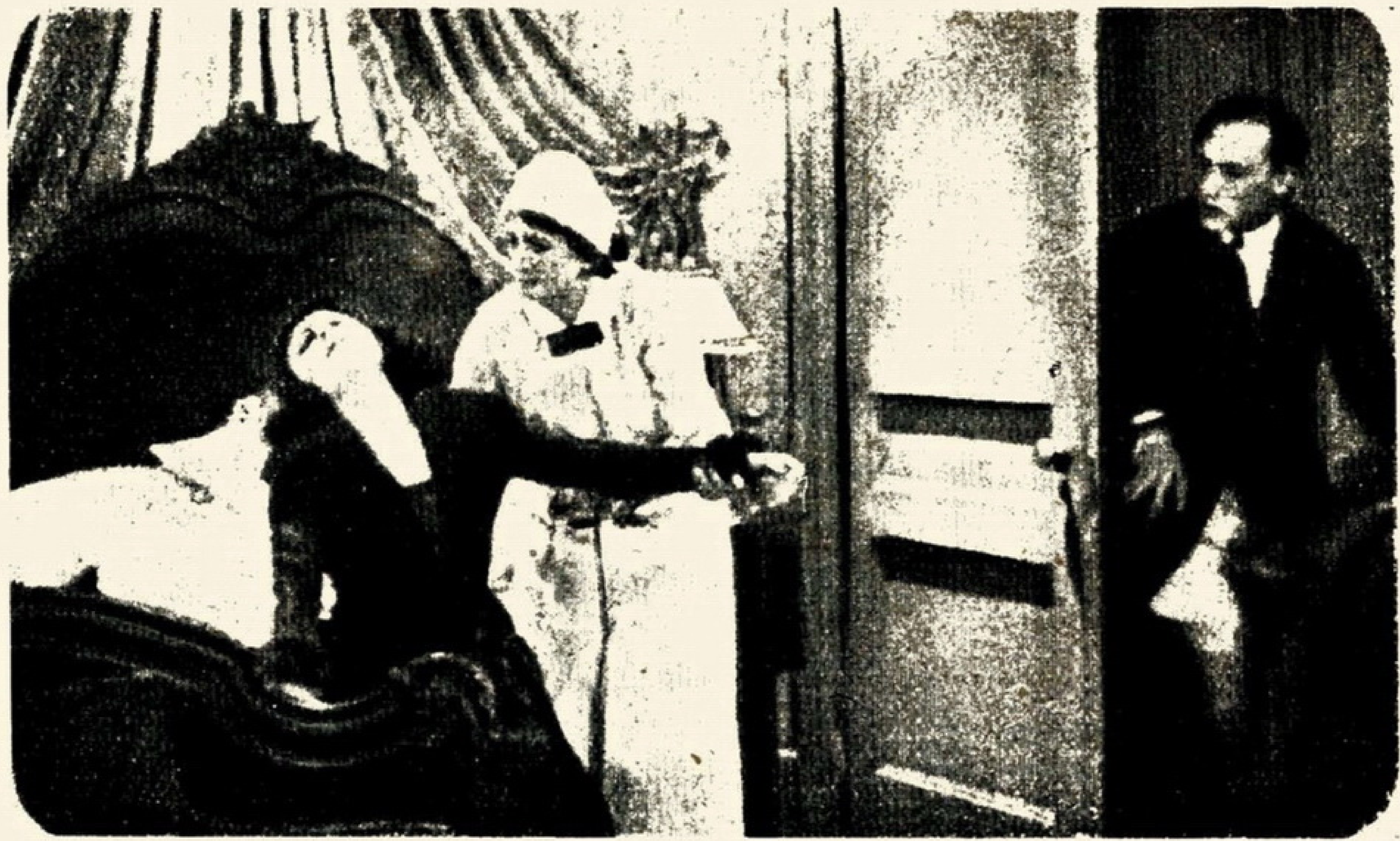
В Парижі забито старого де-Джонга. Підозрівають у цьому його небожа Стенлея. Стенлей з жінкою Римая тікають до Барселони.

Але Алі й Луїджі Монферіко, що пристав до них, їдуть слідом за Стенлеєм.

Продовження у другій серії.

„БЕЛЛА ДОННА"

Кіно-роман на 7 частин.



Кадр із фільму „Белла Донна„

В головних ролях: Пола Негрі, Конрад Нагель, Гонвей Тірло та Луї Вільсон.

Кілька років перед тим, коли війна зовсім змінила обличчя світових столиць, до Венеції з'їздилися туристи з усього континенту. В цьому місті гондол, каналів і розкішних палаців дожей живе й молоде подружжя Черстоу.

Робі, що її краса примушує чоловіка ревнувати, ще дуже молода й тому радіє з того хвоста поклонників, що тягнеться за нею. Одним з поклонників був і Дук де-Радіяно, впевнений і нахабний, що не вважає за потрібне звертати увагу на її чоловіка. Черстоу не раз був примушений стримувати свій гнів, але якось на балу, побачивши жінку свою з Радіяно, він викинув Дука через вікно в канал. Впавши, Радіяно вдарився головою в граніт побережі й вмер. Ця подія розбила щастя Робі, й її нове ім'я—Белла Донна—на завжди звязалося зі скандалом.

Безцільно мандрувала вона із столиці в столицю, гроші танули, і час накладає своє клейно на її обличча.

Беллу Донну охопив одчай. Вона вирішила вмерти, але молодий інженір Нігель Армайн врятував її і, зачарований Беллою, розійшовся з нареченою своєю Пат.

Минали дні. Белла Донна вирішила, що з Нігелем найде вона своє щастя. Він міг дати їй і становище і гроші.

Скоро Нігель з жінкою своєю Робі поїхав у пустелю, де він керував роботами що до зрошування. В Каїрі, в одному з притонів, де випадково опинився Нігель з жінкою, вони стріли шейха Баруді, який зацікавився Робі й, нарешті, познайомився з нею. І ось подружжя Армейн оселилося у віллі Баруді на березі Нілу. Самовпевненість Баруді здавалася Робі за виклик. Вона не могла заспокоїтися доти, доки не спробує сили своїх чар на цьому Дон-Жуані пустелі. Але на Баруді, а Робі підпала впливу шейха. Обрид їй чоловік, їй за-важка присутність його. Вона, під впливом шейха, починає потроху труїти свого чоловіка.

Тим часом колишня наречена Нігеля й лікар Баксон, товариш його, зтурбовані тоном листів Армайна, вирішують відвідати його. Досвідчений лікар Боксон відразу зрозумів, що Нігеля хтось отрує. Нігель не вірить цьому, він занадто кохає свою дружину. Палка розмова з Робі, й все з'ясовано. Робі знову вільна. Але й Баруді вона обридла, шейх не хоче її тримати біля себе. Не має Робі більше де притулитися. Її втято всі шляхи, і лише серед величньої мовчанки пустелі Бела Донна шукає собі останнього притулку.

АВАНТУРНИЦЯ З МОНТЕ-КАРЛО.

Друга серія на 6 частин.

«Ніч у Судані».

Втікачі вже в Барселоні. Луїджі Монферіко перший їде до Судану. А Стенлей з жінкою Римая Зораєю хочуть також вирушити, але на пароплаві Стенлея арештовано.

Тим часом Монферіко приїхав до Судану і находить там товариша Стенлея—Алі бен-Расіда. Римай зі своїм помічником Тьєрі також їдуть до Судану, щоб зруйнувати там копальні Джонга.

Тубільці Судану, кабіли, оточили копальні. Робітники, оточені кабілами, чекають на караван зі зброєю. Але Римай не спить. Він підмовляє отамана розбійничого загону Ібрагіма і той робить спробу захопити Монферіко та Зорайю, що їхали разом з караваном, який віз зброю.

Караван прибув на копальні, а Зо-

райя та Монферіко опинилися в полоні в Ібрагіма.

Син Алі бен-Расіда кинувся їх розшукувати і йому пощастило Монферіко та Зорайю звільнити. А Стенлей...

Кінець у третій серії.

АВАНТУРНИЦЯ З МОНТЕ-КАРЛО.

Третя серія на 6 частин.

Стенлея мусять судити в Парижі. Його обвинувачують, ніби він вбив свого дядька де-Джонга.

Римай та Тьєрі не вгамувалися. Вони знову обдурюють Зорайю та Монферіко, але ті все-таки спішать до Парижу. Випадково в балагані вони стрівають слугу Стенлея Алі, якого голод примусив виступати тут під виглядом людожера.

А тим часом у Парижу відбувається суд. Римай своїми свідченнями зовсім переконує суддів, що Стенлей винен. За проханням Стенлея, суд надсилає до Судану запит, де перебувають Монферіко та Зорайя, але їх не розшукано.

Випадково з газети Зорайя дізнається про процес Стенлея в Парижу. Вони мчаться до Парижу.

Але, мов навмисне, що-кроку їх подибує якась перешкода. Проте, вони вже в Парижу. Ось і суд... За допомогою Зорайї, було викрито дійсного вбивцю—це був Римай.

«ОСТРІВ ЗАГИБЛОГО КОРАБЛЯ».

Кіно-роман на 4 серії.
Перша серія на 8 частин.

В головних ролях: Вільям Десмонд та Елен Зегдвик.

1923 р. загинув безслідно пароплав «Денсмір». За відомостями контори, разом з кораблем загинуло п'ять мільйонів карбованців. Було знайдено судову книгу, з якої довідалися, що капітан Фрезер і вся команда загинула. Але останнього запису ніхто не може розшифрувати.

Дочка капітана Фрезера Елена працює в транспортній конторі Гранта. Конторі цій належав пароплав «Денсмір». За відомостями контори, один з штурманів «Денсміра» К... вже з тиждень живе у місті й наймає команду для пароплаву «... Але Клег, хоч як його не роз... і Грант й син його Філь, н... навіщо йому ота команда, і... уже на шляху до «Райського... ву», що лежав у південній... Тихого океану.

Цей острів був за притулок... дей, більш жорстоких, аніж... що жили в джунглях острої... даркою «Райського острову... хитра Марія Верн, що в її пал... замкнено божевільного капіта... зера, батька Елени.

Марія Верн мордує його, п... датися про таємницю загибе... сміра», але божевільний вер... незрозумілі слова.

Тим часом Клег, обіцяючи Е... помогти розшукати батька, у... на Райський острів. Філь спі... ними в нагоню на свойому... «Орел». Батько зрадів з приїз... і це на де-кілька хвилин по... йому розум. Він указує місц... топлено підводный човен, на... були вкрадені скарби, і що... садив у повітря «Денсмір», ... загинув невідомо з чого. Клег... розпочинають розшуки, ал... Грант випередив їх.

(Продовження на стор. 4)

ПОДІЇ ОДНІЄЇ НОЧИ.

Кіно-оповідання на 7 частин.

В головній ролі славетний німецький трагик Давід Клопфер та Егіда Ніссен.

Безтурботне й спокійне життя одного з багатьох типових німецьких трудівників-інтелігентів обридло йому, і він вирішив «пізнати» життя, инше життя, що розкладається й занепадає,—життя буржуазії.

Вітрини, галас вулиці, авто запоморочують голову йому. Він у захваті. Він ладен піти за першою стрічною гарненькою повією, але, боючись наслідків, не робить цього. Він менше ризикує, коли завітає до нічних притонів, і тому іде туди. Немов вихор, захоплює людину нічне «життя». Ось він вже в окремому кабінеті запально грає з шулерами. Спершу він програє все, що має, але потім повертає програне і ще виграші має. Він стає сміливіший.

Не гадаючи вже про наслідки, іде до одної з тих, що про них не згадують в його колі.

Один з шулерів, сутенер повії, що до неї пішов наш герой, вбиває з метою грабунка «клієнта» своєї коханки. Трапляється так, що підозрівають у вбивстві оцього шукача пригод. Поліція, арешт—і він в участку.

Але викрито таки дійсного вбивцю й «героя» нашого звільняють. Дорого заплатив він за спробу свою пізнати життя. Спогади про цю ніч ще міцніше прикують його до того звиклого життя, що з нього він і йому подібні марно шукають виходу.

,,ПЬЄТРО КОРСАР"

(«Чорний парус»).
Історичний кіно-роман на 9 частин.

В головних ролях: Пауль Рихтер (герой «Нібелунгів») та Егіда Ніссен.

На острові серед моря стоїть замок. Часом він таємниче мовчазний, але по-де-коли вигуки й галас бенкетів лунає з нього, й світло з вікон падає на хвилі суворого моря. Замок цей не раз притягував увагу Пьєтра Себастіяно. Він вирішив пробратися туди й довідатися про таємниці замка, не знаючи про те, що за корсарськими звичаями жоден сторонній, що пробрався до замку, не виходив звідти живий. Але щасливий випадок урятував Пьєтра. Сальваторе, корсар і найближчий помічник командора, що його колись Пьєтро охоронив од смерти, віддячив тим самим йому.

Пьєтро став корсаром. Минуло п'ять років. І ось якось, під час жорстокого бою, командира було збито й тяжко поранено Сальваторе. Його відправили до Барселони лікуватися в славетного лікаря Соларіо. В лікаря цього була дочка Жуанна. Сальваторе, лікуючись, не обминув того, щоб не закохатися в неї жінки в замку, належали всім чоловікам. Але закоханий в Жуанну Сальваторе, що його обрано на командора, порушив цей звичай. Тим часом Жуанні впав до вподоби відважний Пьєтро, і вона пішла до нього. Корсари-ж обурені: їхній закоханий командир забув про походи. В нього тільки й думки, щоб знову повернути Жуанну до себе. Нарешті Сальваторе щастить: Жуанна знову належить йому, і радісний командор, щоб заспокоїти корсарів, вирушає у похід.

Пьєтро лишається вартувати замок. Але вже на путі Жуанна переконує Сальваторе повернутися до замку: вона не може розлучитися з Пьєтро. Корсари обурені. Це більше не може так тривати, і ось Сальваторе викликає Пьєтра битися з ним на ножах. Пьєтро вбиває Сальваторе. Тим часом барселонці, що їм огидли повсякчасні наскоки корсарів, оточили замок. Всіх корсарів було вбито. Заховалася лише маленька купка людей, що серед них були й Жуанна й Пьєтро. Проте...

Оторвана часть листа стр. 3-4. (вклейка)

«ДВА КАПІТАНИ».

Драма з морського життя на 7 частин.

Головні ролі виконують: Ганна Вільсон, Рене Баларо та Джек Ричардсон.

Біля берегів Занзибару розбився корабель Джона Фергюсона. Другий корабель за командою капітана Андерсона спішить на поміч. Але жахлива ота «допомога»: він виколює очі Фергюсонові й разом з дитиною його Коліном лишає десь на березі, а жінку Фергюсона Марту,—бере з собою.

Минули роки. Колін виріс й почав працювати на рятувальному кораблі, що не-що-давно порятував судно «Марта».

Неподалеку від Фергюсонів жили дві сестри Емма й Дезі, що їм обидвом подобався Колін. Колін несподівано для себе уподобав собі хоч негарну, але-ж чутливу дівчину Емму.

Це трапилося одної бурної ночі. Блискавки прорізали чорне небо. Раптом дано тривожні гасла. На морі гинув корабель. І в перший раз спізнився Колін. Марно чекав на нього старий Фергюсон. Колін був у Емми.

Корабель, що гинув, було порятовано і чудно знайомим здався Фергюсонові голос Уовера, одного з порятованих.

Колін у розпачу. Він не може знайти виходу з становища. Йому здавалось, що він кохає Емму, Емма мусила стати йому за жінку, але він переконався, що не до Емми, а до Дезі тягне його могутнє почуття.

Уовер, що лишився жити в цій самій гавані, почав частенько навідуватися до сестер. Він знав, чому старий Фергюсон—його смертельний ворог, і ось якось він повів сліпого старого до скелі й лишив там його по-над прирвою. А потім пішов до сестер; обдуривши Емму, він лишається віч-на-віч з Дезі й хоче заволодіти беззахистною дівчиною.

Емма зустріла Коліна. Вона почуває, що вдома щось діється небезпечне... Колін, що вчасно встиг прийти на поміч, зрятував батька і спішить разом з ним до Дезі.

І тут старий Фергюсон пізнає Уовера—це був Андерсон. Ось коли він помстився йому. Емма падає: в неї влучила куля Андерсона. Своєю смертю вона заплатила ... життя коханої людини ...

НА МЕЖІ РУЇНИ.

Кіно-драма на 8 частин.

У головній ролі: Марджорі Доу та Форест Стенлі.

Вже довго немає звісток від молодого Майка Фарела, й, нарешті, його батько одержав з полку, де Майк служив, звістку, що його син Майк Фарел зник невідомо куди. Швидко після того вмер і старий Фарел.

Війна скінчилась. Майк, що зостався живий, поспішає додому. В потязі він зустрічається з Нітою Паркер, батько якої тепер є власником Майківського майна, що його було віддано у заставу. Сумна картина чекає на Майка вдома; все зруйновано, майна немає, батька немає. Але енергійний Майк береться до роботи. Він працює, щоби виплатити батьківські борги й не дозволити продати родинне майно.

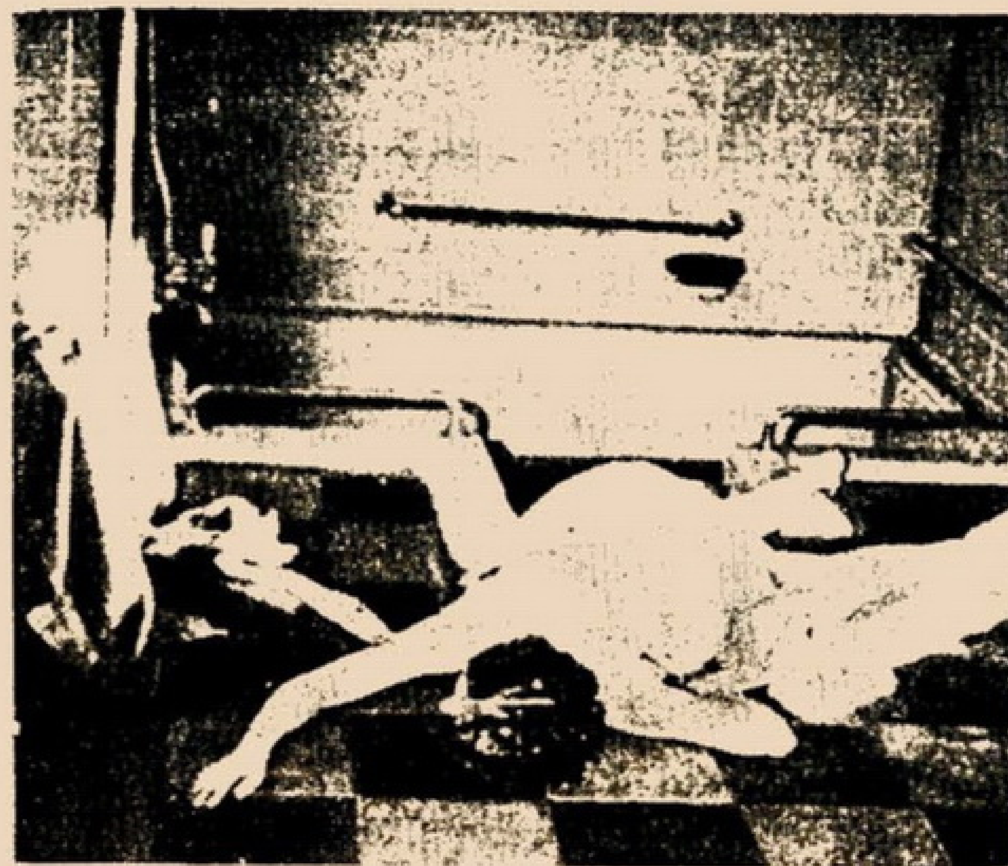
Паркер та його помічник Фультон намагаються завадити Майкові це зробити.

Разом з цим відносини між Майком і Нітою зростають. Ніта допомагає Майкові, таємно від батька, у його справах.

Справи Майка ліпшають що-дня, але грошей на викуп майна немає. Він пускає свого найкращого коня на перегони й той бере перший приз.

Майк сплачує всі борги.

Тепер в нього є ще одна мета—одружитися з Нітою. Але цього він досягне мабуть швидче й без перешкод.



Кадр із фільму „Дру...

ДРУГА.

Драма на 8 частин.

В головних ролях: Ксенія Десні, Фриц Альберті й Ельза Фуллер.

Коли трохи приглянутися, то по столицях світу побачите багатьох актрис, що не виблискують ані хистом, ані поспіхом у публіці, але що мають уродливу зовнішність. І лише це дає їм змогу жити, безумовно не на ті гроші, які вони одержують з театрів.

Одною з таких актрис була й Бланш Терброк. Вона мала кількох «покровителів» свого хисту, що серед них був і якийсь Міллье, один з тих, що вміють добре прогулювать і життя своє і своє майно. Якось випадково впала йому на око й вподобалася навіть камеристка Терброк—Жоржетта Крессі. Коли Терброк з камеристкою своєю виїздила до Ніцци, Міллье прислав два букети, що один з них призначався Жоржетті.

По приїзді до Ніцци, раптово вмерла від розриву серця Терброк. Жоржетта скористалася з цієї наглої смерти й почала жити не Жоржетта, а друга, що прибрала собі найменння Бланш Терброк. Тим часом з тюрми повернувся чоловік небіжчиці, і, довідавшись про все, почав шантажувати Жоржетту. Аби тільки той не видав її таємниці, Жоржетта була згодна на все. Чоловік Терброк скористався з цього: він увозить її.

На кораблі, випадково вибравшись з каюти, куди її зачинив Терброк, Жоржетта надсилає телеграму про рятунок Міллье. Після довгих шукань, він знайшов її на пароплаві разом з Терброком. Вони умовилися і ось, вибравшись з каюти, Жоржетта ховається в трюмі. Терброк шукає її, і, нарешті, вирішує, що Жоржетта кинулася в море. В почі-ж Жоржетта виходить з трюму на палубу. Там на неї чекає Міллье. Вони на волі.

Не стало на світі ні Крессі, ні Бланш Терброк.

Знову почала жити Жоржетта, під другим ім'ям—Міллье.

... кораблі, також рятуються і дося... ть берегів Тибуру.

...ибурійці, мешканці острова, через ... що Марія знає їхню мову, допо...ають їй. По карті, яку вона пока...а жерцю тубільців, вона дізна...ся про шлях до того місця, де схо...по скарби.

Філь та Елена також довідуються ...о це і ось вони разом за мандрів...ими тибурійцями їдуть пусгелею до ...ця «Кемалі-Гемп», де сховано ...арби.

Ураган, що раптом здійнявся, дав ...жливість Філю та Елені втікти від ...ибурійців, які почали поводитися за...розливо. І ось Філь та Елена в «Ке...алі-Гемп». Скарби, що заховані тут, ...али вірного вартового Франка Мо...она, що приготувався вже до стрічі ...званих гостей.

І ось ті, що насмілилися осягнути ...ого таємницю, злітають у повітря.

Колосальний вибух і під землею по...вано...

Кінець у четвертій серії.

„АКУЛИ Н'Ю-ЙОРКУ"

Кіно-роман на 4 серії.

1 серія на 8 частин.

Головні ролі виконують: Чарльз Гучинсон, Люсі Фокс, Сесіль Баннель та Джек Диліон.

Сумно в Нью-Йоркові завзятому спортсмену Алану Стенбері, а загородні шляхи куди веселіші за нудну міську метушню, та й ще тоді, коли разом з ним подорожує чарівна Люсі.

І ось на голову цього моторного юнака звалилося лихо. Син його опікуна й дядька, банкира Джона Стенбрі, Едвін, разом з касиром свого батька Спрагом ограбували банк, але підозрівають в цьому Алана.

Единий, хто міг довести алібі Алана—Спраг зник. І тут доводиться Алану грати подвійну гру: з одного боку ховатися від переслідувань Едвіна, а з другого—розшукати чого-б це не коштувало Спрага. Люсі допомогає Аланові. Ось вони на пароплаві, розшукуючи Спрага, але самому Аланові доводиться ховатися, бо тут Едвін зі своєю коханкою Вірою Гоннер, що зненавиділа Алана, коли той відмовив їй у коханні. Едвін вирішив знищити Алана, не гербаючи жодними засобами.

Тим часом Спраг сховався у відомого бандита, колишнього попа, що звався «побожний Педро». Едвін також працює спільно з Педро. Найкращий спосіб зробити Алана нешкідливим—це вкрасти Люсі.

Педро кличе Люсі до себе в замок. Алан уже там. Люсі й Алан тікають, але Педро їх знову ловить. Тепер варту біля них збільшено. Алана замкнено в льоху. Роблячи спробу звільнитися, він опиняється в лабетах—в льоху, що сповнюється водою.

А Люсі, тікаючи, втопає в дряговинню. Марні зойки про порятунок. Гроза й вітер розвіює їх. Дряговиння глибше й глибше засмоктує Люсі.

Продовження в другій серії.



„Акули Н'ю-Йорку"

БІЛИЙ МЕТЕЛИК.

Кіно-драма на 6 частин.

Постановка Мориса Турнера.

У головних ролях: Барбара ла-Мар, Гонвет-Тірм, Чарлі де-Роп.

Одна з багатьох, що не вміють боротися з життям, Манон Рейд вирішила смерть собі заподіяти. Випадково в той момент, коли вона була на березі Сени, проходив артист Гонзало Волкано. Він спинив її.

Як він дізнався, причиною, що примусила її бажати смерти, було те, що її покинув коханець.

Минуло два роки. Гонзало допоміг їй; вона стала артисткою, виступала разом з ним і зробилася славнозвісною зіркою сцени.

Молодий Дуглас Морлі зацікавився нею, він захопився настільки, що забув навіть про свою наречену. Його брат, серйозна людина, не може зрозуміти цих відносин Дугласа і Манон, і намагається пошкодити цим відносинам, «врятувати» Дугласа від впливу Манон.

Він вживає усіх заходів, навіть підмовляє поліцію втручнитися у цю справу.

Манон, не бажаючи робити скандалу, вирішила поїхати до Нью-Йорку зі своїм знайомим.

На пароплаві з'ясувалося, що цей знайомий—Фред Морлей, брат Дугласа. В цей час на пароплаві одержано радіограму від Дугласа: він просить Манон одружитися з ним.

Але пізно. Манон вже кохає Фреда. Вона одружується з Фредом.

Повернувшись з цієї подорожи, Фред з'ясовує Манон, що одружіння це було фіктивне, що він одружився з нею лише для того, щоб вирвати брата з під її впливу. Манон приголомшена. Знову життя завдає їй страждань. Білому метеликові обірвано крильця...

Але Фредові не легко забути Манон. Надто міцно увійшла вона за цей час в його життя... Він почуває себе самотнім...

Фред повертає знову до Манон, щоби на цей раз одружитися назавжди.

«ТРАГЕДІЯ КОХАННЯ».

Кіно-роман у трьох серіях.

Перша серія на 10 частин.

Постановка режисера Джоє Май.

Головні ролі виконують: Міа-Май, Еміль Янінгс та Володимир Гайдаров.

Вбивство Франсуа Моро збентежило усе місто й газетні шпальти рябіли подробицями цього жахливого випадка. Поліція стурбована. Якогось Работена було з цього приводу затримано, але, не маючи певних доказів, його звільнили.

(Продовження на стор. 6)

СКОРО **„ОСТАННІЙ ЧОЛОВІК"** СКОРО

З УЧАСТЮ ЯНІНГСА

Розшук продовжувався, й от найпевніше місце розшуку було «підприємство» баронеси де-ла Рокер. Тут можна було зустрінути кого завгодно: й колишню служницю Моро—Мюзету, що потім стала повією, й її коханця Омбраде, що витрачав тут скарби пограбованого Центрального Банку.

Слідчий привів сюди жінку Моро, щоби познайомити її з Работеном. Він гадав, що її пощастить довідатися про таємницю у Работена. Але раптом прибула поліція. Слідчий все-ж таки намагається довести, що Работен винний в цьому вбивстві.

Але Моро сама не може цьому повірити. Раптом заарештовано Мюзету, вона вказує на Омбраде, його також заарештовано, він признається, що вбив, але не Моро, а його льокая. Тепер арештовують вже й Работена. Але поміж підсудних не лише він, туди попали й Омбраде й Моро.

Слідство не знаходить доказів проти Работена, але він сам признається. Що-ж до Моро, то її обвинувачують у співучасті в цьому злочині: докази матері вбитого Моро свідчать про це, але ці докази збудовано лише на гадках. Фактів немає.

Отже Омобраде й Работена присуджено до каторги. Моро-ж звільнено.

Продовження у другій серії.

«ПАПАША—КАВАЛЕР».

Кіно-комедія на 7 частин.

Головні ролі виконують: Томас Мейген та Адель Фарингтон.

Дік Честер, інженір, довідується, що в Мексиці бандити напали на копальні, якими він керує. Він їде туди, хоч його не пускає наречена, досить вереддива панна.

Дійсно, Діка зустрічає небезпека. Облога, завзятий бій, що в цьому падає під кулею бандита його помічник, а йому у спадок лишається семеро дітей.

І от він з цією ватагою їде додому. Діку здається, що його наречена буде доброю матір'ю сиротам.

В потязі діти виробляють таке, що новий батько тільки за голову хапається: пасажири не знаходять своїх річей, покоєві черевики всі переплутані, то-що.

Нарешті—приїхали!

В гарному будинку все враз догори ногами: витягається пружина з годинника, улаштовується піраміду зі столів, здіймається галас і бешкет.

«Панна наречена» не зносить такого галасу, її собачка не любить дітей, і бідний Дік уступає. Найменшу дитину він віддає стенографістці Саллі, а решту до якогось пансіону.

В останній день перед весіллям він бере маленьку дитину до себе й годує її солодощами. Дитина захворіла, і тут приходить швидка розвязка.

Дік бачить, яка безсердечна його наречена й яку гарну жінку він матиме в особі Саллі. Саллі давно кохає оцього «Папашу-кавалера» і можна бути певним, що він буде щасливим батьком і своєї і чужої дітлашні.

«ЕКСПРЕС КОХАННЯ».

Комедія на 8 частин.

В головній ролі Осі Освальд.

Кітті де-Валь обурена. Її, найкращу зорю варьете «Альгамбра», так образили в газеті,—написали, що вона має погану постать.

Але вона цього так не залишить. І вона у редакції, без зайвих слів пропонує і редактору й співробітникам переконатися на власні очі, як Кітті де-Валь складена. Вибачайте—це просто помилка!

Горда з своєї перемоги, Кітті стрічає одного з тих, що вештаються по всіх столицях світу, колишніх «істинно-руських» людей, що знайшли собі нову батьківщину по притонах для розваги їхніх класових братів. Але сьогодні «князь Жоржик Черкаський» сумує. В петербурзькому ліцеї мало чого навчився цей вродливий жевжик, і бідному нащадкові російських дворян дуже припала до серця служба в ресторані «Альгамбра», яка полягає в тому, щоб розважати сумних відвідувачок. Через протекцію Кітті він зможе отримати цю «блискучу», цілком гідну його славетного роду, посаду кавалера за № 42.

В «Альгамбрі» можна стрінути й Люсі та її кузена Фреда, з яким вона мріє одружитися. Але Фред, певний того, що рано чи пізно Люсі буде йому за жінку, не дуже на неї зважає.

Що-ж їй, ображеній з цього, робити?



Кадр з „Експресу кохання"

Вона вирішує примусити Фреда ревнувати, і засіб знайдено: до її послуг кавалер № 42. Стріла попала в ціль. Фред ревнує, але не дуже.

Треба атаку зміцнити. А Кітті не має нічого проти, щоб одружитися з Жоржиком, та раптом цьому заважає Люсі, що вирішила дати генеральний бій.

Вона силоміць забирає кавалера № 42 і їде з ним до Сен-Себастьяно, де для того, щоб одружитися, не треба нудних формальностей.

Кітті разом з редактором газети, що відчув можливу в цій пригоді сенсацію, мчить на вздогін.

Фред також поспішає експресом за ними.

Ось вони в Сен-Себастьяно. Запізно! Люсі й Жоржик уже одружені... але-ж ким?.. Взагалі, треба сказати, що жодної трагедії тут не сталося, проте спис одружених у Сен-Себастьяно збільшився ще на дві пари.

„ВЕЖА МОВЧАННЯ“

Драма на 8 частин.



„Вежа мовчання“—Варталун на вежі

В головних ролях: Ксенія Десні, Ганна Рольф та Нігель Гаррі.

Недалеко від міста, у вежі, живе майже божевільний сторож Ельдор Варталун зі своєю родиною. Ельдор вже кілька років працює над винаходом і будує фантастичний апарат для літання. Тяжко жити в такому моторошному оточенні дочці Ельдора Еві. Лише кохання діда з боку її небіжчиці-матері трохи полегшує їй життя.

В цьому-ж місті живе славетний літун Вільфред Дуріан, що найменням його, після героїчного перельоту австралійської пустелі «Вікторія», де загинув справжній та найкращий приятель Дуріана—Арвед Голль, було рясно засіяно шпальти всіх газет...

Жінка Дуріана, Ліана, колишня наречена загиблого товариша, була славетною акторкою. Лише по-де-коли спалахували в Дуріана ревнощі до небіжчика-друга, й це засмучувало їхнє щастя.

Якось Ева помітила зі своєї вежі автомобіль, що скажено мчався дорогою. Автомобіль наскочив на дерево й зломився. Шофер непритомний лежав у розтрощеному авто. Це був той, якого всі вважали за мертвого. Завдяки Еві, його забрали до одної фермерської сім'ї. Зранений марив під час своєї хвороби, і маревами вставали перед ним картини жахливого минулого...

Безкінечна, спалена сонцем пустеля, й самітний намет, де на нього чекав Дуріан...

Апарат нещасливо злетів на землю й розбився. Два молодих, повних сили й завзяття дослідники мусять загинути. Води не вистачає. І ось Дуріан тікає, вкравши воду й креслення Арведа Голля й залишивши його на призволяще. Через щасливий випадок Голль рятується й повертається до батьківщини. Завдяки турботам Еви, Арвед хутко видужав. Нарешті він у себе вдома. А божевільний батько Евин виганяє її з дому, й вона находить притулок у того, кому вона врятувала життя.

Арвед іде до Ліани, але її немає вдома: вона на вечорі в технічному Інституті, що присвячений пам'яти «вмерлого» Арведа. Він іде туди.

Там Дуріан красномовно оповідає про своє благородство, про свої відкриття, про загибель Арведа...

Раптом він побачив Голля, але той мовчить. Збентежена Ліана вимагає, щоби Дуріан прилюдно виказав усе...

Тим часом Ева хоче довідатись про причину такого дивного поводження батька, й дід оповідає їй печальну історію.

Багато років тому, коли мати Еви, Зента щойно побралася з Ельдором, який був один з перших літунів, той зробив величезний переліт і багато місяців про нього не було ані звістки. Товариш Ельдора—Жак Дуріан, батько славетного літуна, женився на Зенті і в них народилась дочка Ева. Але Ельдор повернувся. Зента, змучена безумними ревнощами Ельдора, кинулася з балкону вежі, а Ельдор збожеволів...

Ліана примусила Вільфреда поїхати до Голля, що був з Евою біля вежі. Ось вони там. Ельдор побачив їх, і йому здається, що Вільфред—це Жан. В припадку божевільних ревнощів він убиває його, а сам кидається з вежі.

Так печально кінчилася історія людей, що жили на вежі, й лише годинники, німі свідки подій, продовжували невгамовано відмірювати час.

НА ЖИТТЯ Й СМЕРТЬ.

Виробництво Севзапкіно.
Постановка Павла Битова.

В головних ролях: Е. Бороніхін та Е. Чайка.

Часи царату—це чорні сторінки російської історії.

Багато загинуло тоді борців за волю. Одним з багатьох був, і тов. Громов.

Спочатку він стояв осторонь від політики, але тільки він почав цікавитися, одразу-ж його арештували через наклеп Жукова,—старшого майстра на заводі.

Військово-польовий суд швидко й «справедливо» розвязав справу... Громова присуджено до кари на горло. Але цю кару замінили каторгою.

Жуков досягнув, чого йому було потрібно. Він одружиться з нареченою Громова Вірою. Як не пручалася Віра,—все-ж життя (у неї була хвора мати) примусило її одружитися з нелюбим Жуковим.

Роки минали. Громов у тюрмі з політичними в'язнями. Тяжко сидіти у тюрмі—треба тікати. І от двоє, Громов та Кренов, з великими труднощами втікли.

Обидва у підпіллю. Захоплені працею. Громов знову зустрівся з Вірою, вона не забула його. Потай працює вона з ним. Підпільний комітет організовує страйк усіх робітників.

Але «Жукові» стежать. Поліція надійшла, і на цей раз справа загинула. Громова ранили.

Так гинули тисячі, й на трупах цих тисяч зросло щастя мільйонів.

«АЕРО Н. Т. 54».

Виробництво Севзапкіно.
Постановка режисера Петрова.

Ввечері, прикриваючись в сутінках, ворожий «Фокер» намагався увірватися в червоне запілля. І одразу-ж на зустріч йому злетів червоний повітряний вартовий. Ось він уже доганяє ворога .

Але щось мабуть трапилося на червоному літакові.

Літун Андрій побачив, що механік Богданів шукає щось в напівмертвого літуна Пелузіна. Вмираючи, Пелузін встиг росповісти Андрієві, що давно, років девять тому, коли Пелузін та Богданів працювали разом на заводі й були приятелями, Пелузін винайшов нового типу мотор.

Богданів почав заздрити Пелузіну й намагався пошкодити йому. Так воно було аж до цього часу.

Пелузін, вмираючи, передав усі справи що до винаходу Андрієві.

Швидко Андрія командирували вчитися до Авіо-школи. Тим часом він поїхав відпочити до батька. Важко було йому жити з батьком-самогонщиком, і лише знайомство з учителькою та молодший брат полегшували йому життя на селі.

А тут знову неприємність. Васька Толстоп'ятов залицявся до цієї вчительки, але зустрівши з її боку афронта, надумав поміститися Андрієві за це, гадаючи що в його лихові винен Андрій.

Пощастило Андрієві врятуватися від цієї напасти.

Незабаром, під час вчення свого в школі, Андрій закінчив свій винахід. Червона повітрофлота збільшила свою міць, придбавши літаків з моторами Пелузіна та Андрія, що їх було названо Аеро П. Т. 54.

«НА ХВИЛЯХ ЖИТТЯ».

Драма на 7 частин.

В головній ролі Присцілла Дін.

Серед величезного лісу заховалося маленьке місто, що мешканці його живуть з лісного промислу. Директор лісопильної компанії, старий Джон Ремалі панує в цьому місті. Суворий і жорстокий, живе він зі своєю економкою Лабо.

До нього приїздить Доркас, небога Ремалі, що лишилася без батька й без матері. Їй дуже важко жити з Ремалі, а, особливо, з цією Лабо, що ненавидить Доркас. Лабо робить спробу отруїти Доркас, але та тікає з дому, і, за допомогою молодого хлопця Джевенса, з яким вона випадково познайомилася, оселяється в хаті дроворубів Джинджерів, друзів Джевенса.

Доркас довідується, що Джевенс незаконний син Лабо й Ремалі. Коли він народився, то Ремалі наказав своїй економці забити його, але та, не змігши зробити це, віддала його до чужих людей і все життя захову-

вала свою таємницю. Ремалі був певний, що дитина загинула.

Що до Джевенса, то Ремалі, вбачаючи в нім небезпечного конкурента, хоче знищити його. Джевенс нагогував багато лісу, щоб сплавити його річкою, і Ремалі хоче цим лісом оволодіти. Люди його схопили Джевенса.

Доркас, що давно вже покохала Джевенса, стає на його місце й разом з помічниками починає сплав лісу. Джевенса прив'язано до плоту, а пліт той несеться течією до порогів.

Джевенс мусить загинути. Та Доркас не така жінка, щоб це допустити. Джевенса зрятовано...

«ПІД ОБСТРІЛОМ ЕСКАДРИ».

Драма на 7 частин.

Постановка Рейнгольда Шюнцеля.
Головні ролі виконують: Марія Камраден, Альвін Ногес та Альберт Бененфельд.

Джон Сімсон, власник великих заводів на самітньому острові Буен-Ретуро, вмер. Все майно Сімсона мало перейти до небожа його Фланаге, як що той одружиться з дочкою Сімсона—Мабель. Хоча Мабель кохає иншого, але Фланаге, людина з досить темним минулим, не хоче поступитися ані заводами ані Мабель.

Та ховається від нього на пароплаві. Фланаге моторним човном мчиться в нагоню. Через радіо він попереджає капітана пароплаву, що як той не спинить його, то Фланаге не спиниться ані перед чим і може, навіть, висадити пароплав в повітря.

Мабель не хоче ризикувати життям людей, що перебувають на пароплаві, і тому тікає з пароплава човном.

Фланаге впіймав її й негайно хоче одружитися. Але за Мабель увесь час стежив Альберт, коханий Мабель. Він допомагає їй втекти від Фланаге. Мабель сідає в моторний човен, але Альберт не встигає сісти туди-ж. Мабель у морі і раптом її човен попадає під обстріл ескадри, що робить маневри. Набої падають біля човна. Лише через щастливий випадок Мабель на панцерникові.

На острові-ж Альберта схопив Фланаге. Альберту пощастило звільнитися, Фланаге-ж загинув.

Тим часом знайдено новий заповіт Сімсона, за яким все майно його має належати Мабель, незалежно від шлюбу з Фланаге.

Не легко добули собі щастя Альберт і Мабель.



„Нібелунги"—Бенкет гунів у короля Аттіли

„РАДІО З ЯХТИ"

Драма на 6 частин.

Постановка режисера Ембріо Джонсона.

І батько Марлей, і син його Джоні служать в почтовій конторі вірно та чесно. Коли під час їхньої нічної варти грабіжники роблять напад на контору, вони мужньо її захищають.

Почтове Правління визначає чесність Джоні й доручає йому дуже відповідальну й небезпечну роботу, яка полягає в тому, щоби підчас перевозу охороняти грошові посилки на пароплаві.

І ось Джоні на пароплаві, що на ньому перевозять мільйони доларів. Але на тому-ж пароплаві й злодій Джек Морган. Він підслухав розмову Джоні й вирішив за допомогою власника яхти «Марк» ограбувати пароплав.

Джоні почув шум у почтовому відділенні й біжить туди. На нього нападають. Морган сильніший за Джоні й викидає його за борт, а слідом за ним він кидає й чемодан з грішми.

Чемодан за допомогою спеціяльного механізму яскраво світиться і його забирає яхта «Марк». Джоні встиг вхопитися за чемодан; його також витягують на борт яхти. Джоні замкнутий в каюту, але йому щастить добратися до радіо й передати військовій флоті радіограму. Флота захоплює яхту.

Біля розрізаного почтового баула на пароплаві знайшли ніж Джоні й обвинувачують останнього в ограбуванні пароплава та вбивстві офіцера. Йому загрожує кара на смерть. Батько Джоні збожеволів од горя. Не добившись нічого в прокурора, він пливе човном до сина в тюрму на острів Сен-Заліт. Буря трощить човен. Море викидує Марлея на беріг тільки на світанку. Тюремну браму зачинено. Марно стукає в неї Марлей...

Тим часом Моргана поранено в бійці з поліцією й перед смертю він викриває свою провину.

Радісно кинувся Джоні в обійми батьку, що з'явився на порозі тюремної камери.

Видає: ВУФКУ

Відповід. редактор: Й. БАРЧЕВСЬКИЙ

Київськ. Окрліт № 15315.

1-ша фото-літо-друк. № 225—4000.

ИРОБНИЦТВИ

ціна № журналу - 30 коп -

ВУФКУ 1925 року.

МАРАС ШЕВЧЕНКО ПЕРША СЕРІЯ

МАРАС ШЕВЧЕНКО ДРУГА СЕРІЯ

БОРОТЬБА ВЕЛЕТНІВ

ШЕВЧЕНКОВЕ ЖИТТЯ

ТРИПІЛЬСЬКА ТРАГЕДІЯ

БУРГ

ФАБРИКАНТОВІ ПРИПОНИ

НЕПЕВНИЙ БАГАЖ

СУХОТИ

ЯК ДБАЄШ ТАК І МАЄШ

БОРОТЬБА З ШКІДНИКАМИ

.К.П. ША РІЯ

П.К.П. ДРУГА СЕРІЯ

АЛІМ

СИНІЙ ПАКЕТ

БОРОТЬБА З ПОСУХОЮ